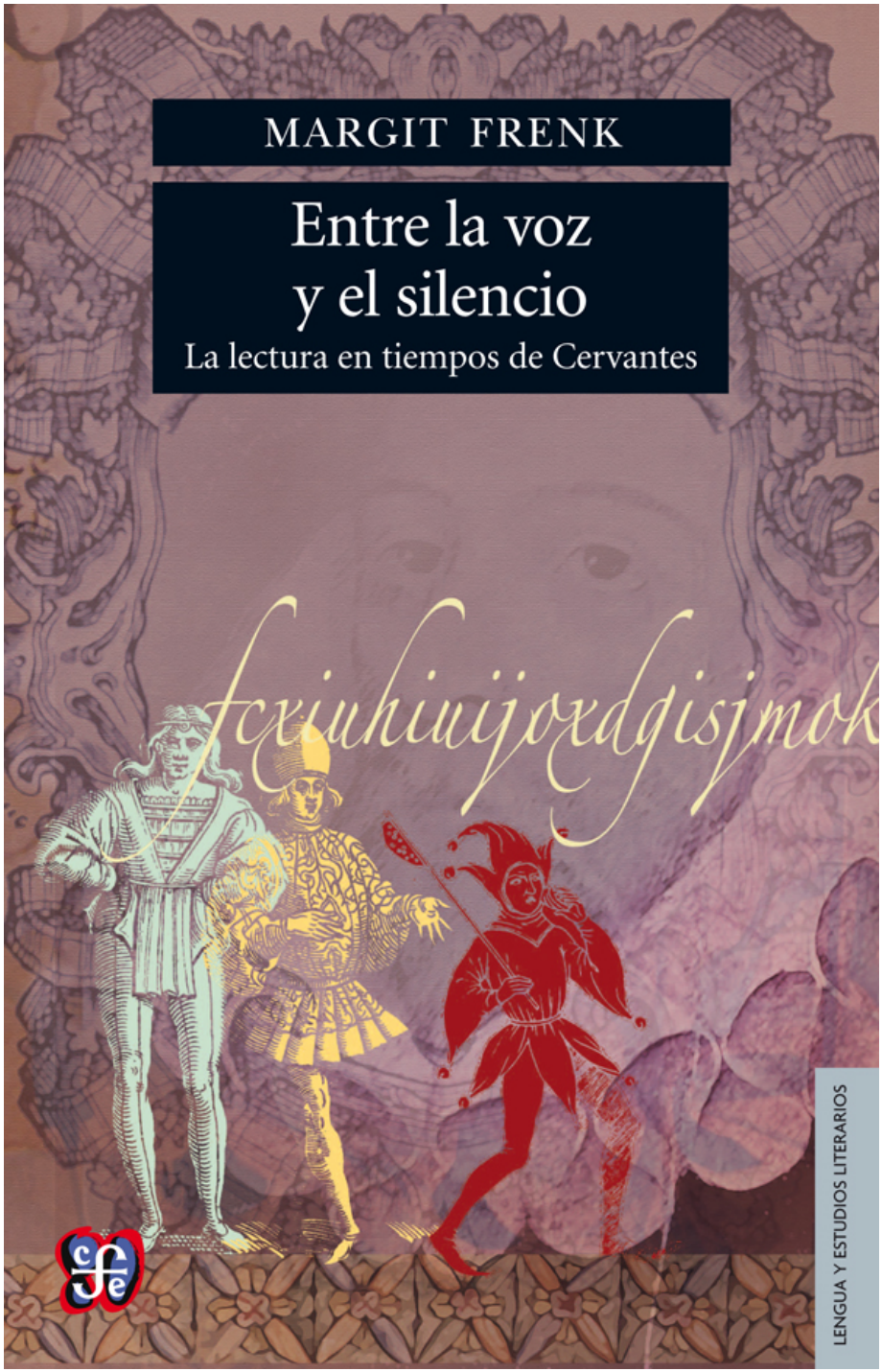
MARGIT FRENK

Entre la voz y el silencio

La lectura en tiempos de Cervantes



LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios

ENTRE LA VOZ Y EL SILENCIO

MARGIT FRENK

ENTRE LA VOZ Y EL SILENCIO

La lectura en tiempos de Cervantes

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición (Centro de Estudios Cervantinos, Madrid), 1997
Primera edición (FCE), 2005
Primera edición electrónica, 2013

D. R. © 2005, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008

www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc. son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicana e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-1682-1

Hecho en México - *Made in Mexico*

ÍNDICE

Presentación

I. *Los espacios de la voz*
La Edad Media, bajo el imperio de la voz
"Si queredes oýr lo que vos quiero dezir"
Otros indicios de oralización
Cultura manuscrita, cultura oralizada
Una especial organización del pensamiento y de la expresión
La oralidad y la oralización
Textos en movimiento y ¿oralidad *versus* escritura?
Una transformación que duró varios siglos
La tarea que tenemos por delante

II. *Lectores y oidores en el Siglo de Oro*
Varias "oralidades"
"Lector o oydor"
El ancho público de la literatura áurea
Los géneros oralizados
Otros géneros prosísticos
Nuevamente, el público: sus transformaciones

III. *La ortografía elocuente*
Escribir bien para pronunciar bien
Sentido y función de las letras del alfabeto
Se escribía y se leía para que otros oyeran
La puntuación, para los oídos
El adiestramiento de los "lectores"
¿Satisfacer a los oídos o a los ojos?

IV. *Ver, oír, leer*
Ambivalencias léxicas: *leer*
Ambivalencias léxicas: *decir, hablar*
Ambivalencias léxicas: *recitar*

Ambivalencias léxicas: *contar, narrar, referir*
Ambivalencias léxicas: *oír*
Maridajes extraños
Las sinonimias
¿Diferenciación semántica o igualación?

V. *La poesía oralizada y sus mil variantes*

VI. *El manuscrito poético, cómplice de la memoria*
Para una futura tipología de los cancioneros manuscritos
Cancioneros destinados al uso inmediato
Cancioneros destinados a permanecer
¿Cuidado *versus* descuido?
Manuscrito poético y memoria
El texto fluido
Poesía y canto
Un romance nuevo copiado de memoria y de oído
El hormiguear de la vida creadora

VII. *El lector silencioso*
¿Desde cuándo?
¿Existe la lectura en silencio?
Algunos testimonios españoles
Cervantes, lector silencioso
Dos debates del momento: ¿palabra o escritura?, ¿voz o silencio?
¿Teatro oído y visto o teatro leído?
De la voz al silencio, del grupo al individuo, del afuera al adentro
Paréntesis sobre la participación comunitaria
El espacio interior de la lectura
Escuchar ya sólo con los ojos

Bibliografía

Índice de nombres

PRESENTACIÓN

> Por mucho, mucho tiempo, la *voz humana* fue la base y la condición de la *literatura*.[…] Todo el cuerpo humano, presente *bajo la voz* y apoyo, condición de equilibrio de la *idea*… Vino un día en que supimos leer con los ojos sin deletrear, sin oír, y la literatura cambió de cuajo.
>
> PAUL VALÉRY[1]

Este libro trata un tema apasionante: la difusión de la escritura a través de la voz humana hasta época muy reciente. Como hábito generalizado, la lectura silenciosa que hoy practicamos parece existir apenas desde finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Antes de imponerse, la lectura silenciosa convivió largo tiempo con la lectura en voz alta y otras modalidades, a veces colectivas, de "oralización" de los textos. Es ese periodo de transición el que resulta especialmente interesante y requiere todavía mucho estudio. Aquí abordaremos sus inicios en España.

Empecé a explorar el tema en el año de 1979, cuando se me invitó a leer una ponencia plenaria en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, que habría de celebrarse en Venecia en 1980. Me propuse entonces buscar respuesta a una pregunta que venía inquietándome: ¿cómo era posible que en el Siglo de Oro español el público del teatro español entendiera unas obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de "conceptos" y, por añadidura, compuestas en verso? El siempre despreciado "vulgo" que llenaba los corrales de comedias debía captar mucho más de lo que un Lope o un Tirso sospechaban.

Partí de una hipótesis, que no podría decir ya de dónde me vino: en realidad, ese "vulgo" español del siglo XVII tuvo que haber estado en contacto desde tiempo atrás con obras literarias de diversos tipos. Pero ¿cómo, si no sabía leer? Oyéndolas recitar y leer en voz alta, o sea, a través del oído y gracias a una frecuente oralización de los textos escritos. Había que comprobar si eso era así, y a ello me dediqué durante un año. Los resultados rebasaron con mucho mis expectativas más optimistas.

El capítulo II del presente libro, “Lectores y oidores en el Siglo de Oro”, recoge, muy modificado, aquel primer trabajo sobre el tema. El interés que suscitó me estimuló para seguir explorando lo que resultó ser una mina riquísima. Emprendí una búsqueda en los tratados ortográficos de los siglos XVI y XVII, que trajo hallazgos y corroboraciones y que cuajó en una nueva ponencia, intitulada “La ortografía elocuente”, para el siguiente congreso (1983) de la AIH; aquí ocupa el capítulo III. Para el *Homenaje a Ana María Barrenechea* elaboré luego una disquisición intitulada “Ver, oír, leer…”, sobre varias curiosidades léxicas relacionadas con mi tema; muy ampliada, constituye el capítulo IV. Dos ponencias más, de 1987 y 1992, intentaron abordar la cuestión de la oralización desde el ángulo de la poesía; casi sin cambios, integran aquí los capítulos V, “La poesía oralizada y sus mil variantes”, y VI, “El manuscrito poético, cómplice de la memoria”.

Para este libro he escrito, además, un primer capítulo, “Los espacios de la voz”, que intenta sintetizar los antecedentes históricos de los fenómenos estudiados y abordar ciertas cuestiones generales, y un capítulo final sobre “El lector silencioso”. Aquí y allá, incorporo testimonios e ideas que manejé en una ponencia inédita de 1981 (“On ‘Reading’ and ‘Readers’ in the Post-Gutenberg Era”) y en una conferencia que dicté por primera vez como “Raimundo Lida Memorial Lecture” en la Universidad de Harvard (1983).[2]

Cuando en 1980 leí en Venecia aquella mi primera ponencia, me di cuenta de que el tema “estaba en el aire”. En efecto, la década subsiguiente ha traído un extraordinario florecimiento de estudios –incluyendo varios libros– sobre cuestiones relacionadas con la oralidad, o, mejor dicho –porque hay especies diversas–, las “oralidades”. He procurado incorporar al presente tomo algo de lo mucho que esos estudios me han enseñado, mencionando concordancias y discrepancias, entablando diálogos que espero resulten fructíferos.

Las referencias bibliográficas se hacen aquí de manera sucinta y remiten a la bibliografía del final, que contiene en su totalidad los títulos mencionados y sigue las normas editoriales del Fondo de Cultura Económica. He preferido utilizar las ediciones originales de obras escritas en otras lenguas cuando las traducciones existentes me resultan insatisfactorias; traduzco las citas sin hacerlo constar expresamente. Los subrayados son míos, salvo aclaración.

Agradezco a Carlos Monsiváis y a Enrique Flores que me hayan sugerido reunir estos trabajos en un libro, porque ello me ha permitido aprender y repensar una serie de cosas e iniciar así una nueva fase en la investigación. La obrita iba a aparecer, hacia 1993, en la editorial Anthropos, pero fue al fin publicada en 1997 por el Centro de Estudios Cervantinos, gracias a los buenos auspicios de mi amigo Carlos Alvar. Vaya aquí mi agradecimiento también a cuantos, compartiendo mi pasión por el tema, me han regalado datos y observaciones, y al Fondo de Cultura Económica por su interés en publicar nuevamente el libro.

Ciudad Universitaria, México, D. F., 1996, 2005

[1] “Longtemps, longtemps, la *voix humaine* fut base et condition de la *littérature*. La présence de la voix explique la littérature première […]. Tout le corps humain present *sous la voix*, et support, condition d’équilibre de *l’idée*… Un jour vint ou l’on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée” (Valéry, 1957-1960, II, 549; subrayados del autor). *Cf.* Genette, 1969, 125, nota 1.

[2] Abreviada y con el título “Entre leer y escuchar”, esa conferencia se publicó en la revista mexicana *Nexos* (núm. 130, octubre de 1988), de donde ha sido reproducida en otros sitios (no siempre con mi permiso).

I. LOS ESPACIOS DE LA VOZ[1]

EN UN importante libro de 1945, *From Script to Print*, el inglés Henry John Chaytor decía que hoy en día casi no somos capaces de concebir el lenguaje sino en su forma escrita (1950, 6). Esta inextricable atadura del lenguaje con la escritura es un fenómeno tan reciente en la historia de la humanidad y tan limitado a ciertas culturas como lo es la escritura misma; pero ya lo ha dicho Walter Ong: "nosotros –los lectores de libros como éste– somos tan 'letrados'", que "sólo con grandes dificultades logramos imaginar cómo es una cultura de oralidad primaria, esto es, una cultura que desconoce totalmente la escritura e incluso la posibilidad de la escritura" (1982, 2, 30).

Ha hecho época el libro *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* de Walter Ong (1982), excelente investigador norteamericano que se ha ocupado ampliamente del contraste entre las culturas orales y las dotadas de escritura.

A pesar, dice, de que todo lenguaje es básica, naturalmente, oral y de que la escritura es un fenómeno tardío, derivado y artificial (5-10, 75, 82-83), ella ha marcado muy a fondo a nuestras culturas y creado en nosotros nociones falsas sobre las culturas de épocas y civilizaciones carentes de escritura, las cuales, dentro de la historia de la humanidad, constituyen la inmensa mayoría.[2]

Pero no son sólo las civilizaciones sin escritura las que están reclamando una visión no "escritocéntrica":[3] las culturas occidentales conocedoras de la escritura estuvieron permeadas también, durante siglos, de diversos tipos de oralidad, hecho este que no es conocido a nivel general. En la Antigüedad grecorromana, "el método común de publicación fue la recitación pública, […] incluso después de que se generalizaron los libros y el arte de la lectura" (Hadas, 1957, 50). A partir del siglo v a.C., y sobre todo en la época helenística, la cultura griega conoció la lectura individual, pero ésta las más veces se realizaba en voz alta. También en la Roma antigua los textos eran leídos oralmente, recitados de memoria, salmodiados o cantados; su público era un público de oyentes, un "auditorio".[4] "Para los antiguos la palabra escrita no era otra cosa que un sucedáneo de la palabra oral" (Borges, 1960, 157);

los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura en voz alta, la memorización, el canto.[5] En los primeros siglos de la Roma imperial –cito a Auerbach– "la mayoría de las obras literarias no fueron conocidas primero a través de copias escritas, sino por medio de la lectura oral. Ésta se realizaba generalmente en reuniones informales y privadas de los amigos del autor". Luego se leyó en todas partes, y "desde Adriano hubo edificios públicos que servían exclusivamente a este propósito" (Auerbach, 1969, 235-237). Tan asociada estaba la letra con la voz, con el hablar y el oír, que incluso la lectura solitaria se hacía en voz alta, como lo prueba el famoso pasaje de las *Confesiones* (VI, iii) en que san Agustín expresa su asombro ante la capacidad y costumbre que tenía san Ambrosio de leer en silencio (véase nuestro capítulo VII).

La Edad Media, bajo el imperio de la voz

Nadie sino san Ambrosio parece haber leído silenciosamente en el siglo IV. Ni nadie más, por muchos siglos. La Regla de San Benito, capítulo 48, ordena que quien desee leer en el dormitorio debe hacerlo sin molestar a los demás: *sibi sic legat ut alium non inquietet* (Chaytor, 1950, 14). La cultura de la Edad Media europea siguió estando mayoritariamente bajo el imperio de la voz, como lo ha venido a demostrar de manera definitiva el libro de Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale* (1987).[6]

Por una parte, entre grandes masas de la población, desconocedoras de la escritura, seguía existiendo una cultura plenamente oral, de vieja y arraigada tradición. Esa cultura se expresaba en los usos y costumbres cotidianos, los rituales, las festividades, etc., y se manifestaba verbalmente en muchas variedades de "literatura"[7] oral, tanto profana como religiosa: cantares épicos, canciones narrativas y líricas para acompañar el trabajo y el baile, rimas infantiles, oraciones y conjuros versificados, cuentos, refranes. Toda esa producción, local unas veces, regional otras, trasregional otras muchas,[8] constituía un patrimonio colectivo; se creaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca y de generación en generación y por lo común se ejecutaba públicamente. Sólo de manera excepcional llegaron a ponerse por escrito, durante la Edad Media, los productos de esas tradiciones orales,[9] de modo que nuestro conocimiento de ellos es indirecto y muy insuficiente. Más adelante esbozaré algunas

características primordiales de este tipo de culturas.

¿Puede hablarse aquí de "oralidad primaria"? No para Walter Ong, quien limita la expresión a culturas que desconocen la escritura y quien aplica a periodos como el medieval la denominación de "residualmente oral", por la gran cantidad de elementos, de "residuos", orales que conserva (1982, 36, 37, 43, *passim)*.[10] Por su parte, Paul Zumthor piensa que la oralidad primaria se puede dar igualmente en "grupos sociales aislados y analfabetas" y que tal "era el caso de grandes sectores del mundo campesino medieval, cuya vieja cultura, tradicional, oprimida", debió poseer "una poesía de oralidad primaria" (1987, 18). Parece, sin embargo, que incluso la cultura campesina que vivía en el aislamiento solía entrar en contacto con la "otra" cultura en lengua vernácula, poseedora, ésa sí, de escritura, y tales contactos no podían sino traer consigo, en mayor o menor medida, mutuas influencias.[11]

Esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos –medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades–, tenía en común con la de tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más veces modalidades orales: "esas obras […] estaban destinadas a la recitación, a ser cantadas o leídas en público" (Auerbach, 1969, 279); lo mismo sus "lectores" que sus receptores –letrados o analfabetas– estaban acostumbrados a oír el sonido de las letras, las "*voces paginorum"*, según el feliz título de Joseph Balogh (1926-1927). O sea, que para la cultura medieval que se expresaba por escrito los ojos no eran sino vehículo para una comunicación oral-auditiva; también en ella, pues, "el sentido circulaba de la boca al oído", y "la voz detentaba el monopolio de la transmisión" (Zumthor, 1972, 37 y ss.). Pero era una voz que, lejos de oponerse a la escritura, cooperaba con ella, complementándola. Evidentemente, no cabe hablar aquí de una literatura *oral*, como lo era la otra –de aplicarle este término, estaríamos extendiendo su significado hasta el punto de diluirlo–, pero sí de una literatura que podemos llamar *oralizada*, término que, junto con el de *oralización*, permite evitar malentendidos.[12]

El *legere in silentio* siguió siendo excepcional durante la Edad Media, posiblemente hasta el siglo XV:[13] la gente no sabía hacerlo, aun cuando quería. Hay a este respecto una bonita anécdota de comienzos del siglo XIII: Ricalmo, abate del monasterio cisterciense

de Schönthal, en Alemania, autor del más completo manual medieval de demonología, confesó lo siguiente:

> Cuando estoy leyendo directamente del libro y sólo con el pensamiento, como suelo hacerlo, ellos [los diablos] me hacen leer en voz alta palabra por palabra, privándome de la comprensión interior de lo que leo y para que pueda penetrar tanto menos en la fuerza interior de la lectura cuanto más me vierto en el lenguaje externo.[14]

Para quienes no creemos en los demonios, el problema de Ricalmo era, simplemente, que no lograba leer en silencio; deseaba mucho hacerlo, porque compartía con otros la convicción de que la lectura silenciosa propiciaba, más que la oral, la comprensión de los textos (véase aquí cap. VII, nota 26); pero no tenía la costumbre de hacerlo, como no la tenían sus contemporáneos: no era parte de su cultura.

Los nobles acostumbraban oír leer, lo mismo en compañía, durante la comida, que en privado, y ambos hábitos quedaron incluso reglamentados en España desde el siglo XIII. Un pasaje de la *Segunda Partida* de Alfonso X dice que los antiguos ordenaron que en tiempo de paz los caballeros aprendieran hechos de armas, ya que no "por vista et por prueba", "por oída et por entendimiento" (o sea, escuchándolos),

> et por eso acostumbraban los caballeros, *quando comién, que les leyesen* las hestorias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran […]. Et eso mesmo facién que quando non podiesen dormir, *cada uno en su posada*[15] *se facié leer e retraer* estas cosas sobredichas, et esto era *porque oyéndolas les crescían los corazones* (1807, ii, 213).[16]

Se leían en voz alta muchos otros tipos de obras. En el prólogo al *Libro del caballero e del escudero*, don Juan Manuel le cuenta al arzobispo de Toledo que "cada que so en algún cuydado, *fago que me lean* algunos libros o algunas estorias", y añade que le envía esa obra suya "porque alguna vez, quando no pudierdes dormir, que *vos lean*, assý commo vos dirían una fabliella" (1955, 9).

El hábito de escuchar los textos escritos no podía sino repercutir en la escritura misma, como veremos, y así se ha podido comprobar, precisamente en don Juan Manuel, la influencia de los cuentos orales, con ciertos rasgos típicos de composición, como las continuas repeticiones, en el *Conde Lucanor* y en el llamado *Libro de las armas*.[17]

En toda la Europa medieval la lectura ocular conducía, pues, normalmente a la oralización de lo escrito. Los ojos alimentaban los oídos, empezando por los del propio "lector", que también "leía" con sus oídos, pues al pronunciar lo escrito se escuchaba a sí mismo: *"O tu che leggi, udirai"* (Dante, *Inferno*, XXII, 118).[18] A fines del siglo XIV escribió el poeta inglés John Gower en su *Confessio amantis:* "Que cuando leo de amores, alimento mi oído con esas historias".[19]

"SI QUEREDES OÝR LO QUE VOS QUIERO DEZIR"

En su mayoría, las presentaciones orales de las obras se hacían colectivamente. Textos de toda índole se leían en voz alta o se recitaban –o cantaban– de memoria[20] ante grupos de oyentes. Generalmente estaban "concebidos para funcionar en condiciones teatrales: como comunicación entre un cantante o recitador o lector y un auditorio" (Zumthor, 1972, 37).[21] La literatura medieval española abunda en referencias a la lectura y recitación ante muchos oyentes: "Sennores e amigos quantos aquí seedes, / si escuchar quisierdes, entenderlo podedes", dice Berceo en la *Estoria de San Millán* (1964, versos 435ab; también 109a y 321ab); la *Vida de Santa María Egipciaca* comienza:

> Oít, varones, huma razón,
> en que nin ha si verdat non;
> escuchat de coraçón,
> sí ayades de Dios perdón.

La *Disputa del alma y el cuerpo:* "Si queredes oýr lo que vos quiero dezir"; la *Razón de amor*,

> Qui triste tiene su coraçón
> benga oýr esta razón;
> odrá razón acabada,
> feyta d'amor e bien rymada.
> (ALVAR, 1970, 79, 135, 149)

Juan Ruiz, arcipreste de Hita, dice:

Sy queredes, senores, oýr un buen solaz,
escuchad el rromançe, sosegad vos en paz (14ab).[22]

Junto a tales exhortaciones encontramos muchas referencias de otros tipos, como éstas del *Libro de buen amor:* "que pueda de cantares un librete rimar, / que los que lo oyeren puedan solaz tomar" (Juan Ruiz, 12cd); "Buena propiedat ha [el *Libro*] do quier que sea, / que si lo oye alguno que tenga muger fea, / o sy muger lo oye que su marido vil sea" (1627a-c); "Qualquier ome que lo oya, si bien trobar sopiere" (1629a). Lo mismo, en las crónicas. Chaytor (1950, 110) cita la *Crónica de Jaime I de Aragón*, escrita después de 1230: "A aquells qui voldrán ohir de las graces que Nostre Senyor ha fetes deixam aquest libre per memoria" (final del cap. I); "Per tal que sapigan aquells que ohirán aquest libre […]" (final del cap. LXIX). En verso y en prosa, las fórmulas tópicas para remitir de una parte del texto a otra son generalmente del tipo "como oístes dezir", "como oiredes contar".[23]

Hay quienes quieren negarles sentido literal a este tipo de expresiones (Gybbon-Monypenny, 1965), y sin duda se trata de clichés que no en todos los casos tienen que tomarse al pie de la letra; pero globalmente funcionan como indicios de la omnipresencia de una voz que "participa con toda su materialidad en la significancia del texto" y de una "situación de discurso *en presencia"* (Zumthor, 1987, 20 y 42);[24] como indicio también del carácter social, grupal, de la comunicación.

Toda la literatura europea medieval abunda en testimonios y fórmulas como los que hemos visto en España. En poemas franceses: "Or oez tuit coumunement", "Or oiez un flabel courtois", "Or escoutez, grans et menour"; "Oi avez le vers del parchemin" (Chaytor, 1950, 11 y ss.); en la literatura inglesa: "Lystnes, lordyings…", "as you shall hear", "as you have heard" (Crosby, 1936, 101-102). Generalmente se combinan, como en la *Disputa del alma y el cuerpo*, un verbo de locución *(dicere, decir, dire, sagen, hablar, contar…)* con uno referente a la recepción auditiva *(audire, oír, ouir, hören, hear, escuchar, entender, entendre, vernemen);* lo veremos con más detalle en el capítulo IV. Frecuentísimo era que un autor se dirigiera, como Beda el Venerable, al *auditor sive lector* (Crosby, 1936, 90), fórmula sobre la cual volveré en el capítulo II.

Otros indicios de oralización

Para gran número de poemas medievales europeos, otro indicio que no deja lugar a dudas sobre su "vocalización" es, como muy bien señala Zumthor (1987, 37-41), la presencia de notas musicales en los manuscritos, prueba manifiesta de que se cantaban, y también las alusiones al canto y al acompañamiento instrumental. Hay que tomar en cuenta, además, la *multitud* de informaciones documentales de tipo anecdótico que nos hablan de juglares, cantantes, recitadores y lectores, "portadores de voz"[25] y de su público de oyentes.

En los *romans* medievales franceses "quien lee no es un profesional, un juglar; son generalmente las mujeres de la nobleza", en un ambiente doméstico, íntimo, dice Robert Marichal (1968, 458) y recuerda una escena de *Flores y Blancaflor* en que una doncella lee un *roman* delante de su padre y su madre, recostados en tapices de seda. Misma escena, pero en un jardín, en el verso 5366 del *Yvain* de Chrétien de Troyes. También los textos en prosa se leían así, y para España tenemos, por ejemplo, esta pequeña viñeta del *Libro del Caballero Zifar:*

> E la donzella leuaua el libro de la estoria de don Yuan e començó a leer en él. E la donzella leyé muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guissa que entendié el infante muy bien todo lo que ella leyé, e tomaua en ello muy grand plazer e gran solaz (1983, 413).

Aquí tenemos dos "figuras" esenciales de la lectura en el Medioevo, ya fuera pública, ya privada: la persona que domina la técnica de leer en voz alta, por un lado, y, por otro, su público –en este caso, un infante–, que recibe "grand plazer e gran solaz" oyéndola leer. Cuando de recitaciones se trata, entra en juego otra figura de primer rango: la memoria. Petrarca describe a los juglares como "homines non magni ingenii, magnae vero memoriae"[26] (Chaytor, 1950, 116). Grande era, en verdad, la capacidad memorística que había que tener en los siglos anteriores a la imprenta, y todavía después.[27]

Cultura manuscrita, cultura oralizada

En los siglos XIII y XIV se fue expandiendo la escritura a causa del

desarrollo del comercio, la intensificación de las comunicaciones y, sobre todo, la estabilización espacial, el sedentarismo –y la necesidad de llevar registros– que trajo consigo el crecimiento de las ciudades: "las ciudades son hijas del Escrito" (Zumthor, 1987, 102). Con todo, "tantos siglos no le bastaron a la sociedad europea para interiorizar verdaderamente su conocimiento y su práctica de la escritura" (109). A su vez, la lectura era una cosa difícil, ejercida por pocos (115, 119-120). Hay que ver la increíble penuria de libros en las bibliotecas todavía en el siglo XIII; la biblioteca que más libros posee, la de la Sorbona, tiene un millar de volúmenes. Apenas va iniciándose en ese mismo siglo XIII el comercio de libros. Salvo en las ciudades de Flandes y del norte de Italia, sostiene Zumthor (108-109), nada cambió realmente en Europa antes de la gran boga del humanismo, hacia 1450, que es también el momento en que Johann Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles.

El predominio de la voz, de la oralidad, o la "vocalidad",[28] hasta el siglo XV nos está exigiendo una revisión de muchas ideas, todavía arraigadas y pertinaces, en relación con la literatura del Medioevo. Pese a cuanto se ha venido escribiendo al respecto, desde el año de 1926 (Balogh) y hasta nuestros días, sigue habiendo una dificultad generalizada de imaginar que en la Edad Media la poesía y la prosa le llegaban a la gente a través del oído, con todo lo que ello implica.[29] Debemos culpar de ello, sin duda, al "escritocentrismo" de nuestra era, que en este caso se ha visto apoyado por la manera obvia –la única manera posible– como han llegado hasta nosotros los textos medievales: a través de manuscritos.

Lo que se está viendo con claridad cada vez mayor es que los manuscritos mismos estaban supeditados a la oralidad predominante. Dice Walter Ong: "La cultura manuscrita siguió siendo en Occidente marginalmente oral […]. La escritura servía en buena medida para reciclar los conocimientos y devolverlos al mundo de la oralidad"; antes de convertirse en un objeto, el libro era todavía *an utterance*, algo que "se decía" (Ong, 1982, 119, 125).

También José María Díez Borque ha insistido en que en la Edad Media "lo escrito […] es sólo una forma subsidiaria derivada, auxiliar o irrelevante" (1985, 14). Y Paul Zumthor, en *La lettre et la voix:*

> El factor inmediato decisivo de la puesta por escrito fue la intención, ya de registrar un discurso previamente pronunciado, ya de preparar un texto destinado

a la lectura pública o al canto, en tal o cual circunstancia. La escritura no era sino un relevo provisional de la voz (1987, 135).[30]

En efecto, parece ser que entre la cultura oral de la Edad Media y su "cultura manuscrita" hay menos distancia que la que existe entre esta última y la cultura impresa que la remplazó.

Una especial organización del pensamiento y de la expresión

Antes de ver qué transformaciones produjo en el terreno que nos ocupa –si es que produjo– el advenimiento de la imprenta, importa asomarnos, aunque sea brevemente, a lo que puede significar, en términos generales, la oralización de los textos, ya no desde el punto de vista de la cultura en la cual se produce, sino en cuanto a los textos mismos, en cuanto a su organización interna, a su lenguaje, a su estilo. Bastante se ha mencionado ya este aspecto fundamental,[31] como lo muestran las siguientes citas:

La "verbalización oral, en forma pura, anterior a la escritura, o en forma residual, al interior de culturas con escritura, *estructura tanto los procesos de pensamiento como la expresión"* (Ong, 1979, 1).

La práctica de la lectura oral "influyó poderosamente en el estilo literario, desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes" (Ong, 1982, 115).

En la Antigüedad, "la práctica de la presentación oral influyó en la naturaleza de la prosa, lo mismo que en la de la poesía" (Hadas, 1957, 50-51).

El acto de audición por el cual una obra "se concreta socialmente no puede no inscribirse por anticipación en el texto" (Zumthor, 1987, 20).[32]

Ciertamente, el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. Nos encontramos aquí en un terreno que aún requiere mucho estudio, pero podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar. Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y los estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un

dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad –en forma y contenido– y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones[33] y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.[34]

La oralidad y la oralización

Ahora bien, resulta que varios de estos y otros rasgos que aparecen en producciones destinadas a ser oralizadas –atención al ritmo y las sonoridades, repeticiones y paralelismos, estructura episódica y división del discurso en unidades breves, apóstrofes al receptor, etc.– coinciden con algunas de las "grandes leyes universales del estilo oral" (Jousse, 1981, 180).[35] Además coinciden decididamente casi todos los factores contextuales, las modalidades de la "publicación" de los textos, como ahora veremos.

Igual que en una cultura plenamente oral, en una cultura *oralizadora* "la comunicación […] reúne a la gente en grupos" (Ong, 1982, 69), y la *performancia* –palabra, en este contexto, imprescindible–[36] es necesaria para la plena realización de un texto (Finnegan, 1992, 28-29, 118-126; Zumthor, 1983, III, y 1987, 245-268), con lo cual el *hic et nunc* de ese evento público y colectivo adquiere suma importancia. También en los productos de esa cultura intervienen por fuerza, junto a la "figura" del compositor, otras dos igualmente indispensables: la del intérprete –lector o recitador o cantante– y la del público, que es a la vez receptor y partícipe (Zumthor, 1983, IV, y 1987, 245-268; Havelock, 1986, 78). En el capítulo II veremos algunos ejemplos concretos de estos fenómenos.

Si en una cultura oral la creación se produce en una situación de tipo teatral, una especie de representación –la performancia–, que muchas veces se da en el ámbito de una fiesta, ya en la plaza pública, ya en una iglesia, ya en un palacio, algo análogo suele ocurrir en culturas en que la escritura se convierte en voz, como también tendremos ocasión de observar. Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno.[37] Zumthor –quien usa el término *oeuvre*

para designar el conjunto del texto y de todas esas circunstancias (1987, II)– insiste, con plena razón, en la importancia del cuerpo, de los cuerpos: presencia, ademanes, gestos, voces;[38] en la materialidad de esas voces, su fuerza, su timbre, su expresividad. Su poder, en otras palabras. Cuando en la España del siglo XVII ciertas mentes privilegiadas –Lope de Vega, Mateo Alemán– cobren conciencia de lo que significa leer a solas y en silencio, resentirán precisamente la pérdida de esa corporalidad –ademanes, gestos, voces–, de esa materialidad que sólo captamos a través de los sentidos (véase cap. VII): la pérdida de la sensorialidad-sensualidad, como reza el título de Erich Schön *–Der Verlust der Sinnlichkeit–*, del que luego nos ocuparemos.

TEXTOS EN MOVIMIENTO Y ¿ORALIDAD *versus* ESCRITURA?

Por su indisoluble atadura con la memoria y con la performancia, en un momento y un lugar dados, toda literatura vocalizada –sea o no oral en su modo de composición, esté o no registrada, además, en un papel– se encuentra en continuo movimiento. No hay texto fijo, sino un texto que cada vez va cambiando.[39] Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito (o, más tarde, en un impreso), lo que se registra es sólo *una* versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones. De ahí, en buena parte, las muchas variantes que se encuentran generalmente entre las copias manuscritas de un mismo texto medieval; a esto se añaden, claro, las intervenciones del copista (más tarde, del cajista), porque se equivoca o porque suele tomarse con los textos libertades análogas a las de cualquier recitador o cantante.

Quienes estudian los productos de la oralidad pura tienden a separarlos tajantemente de la literatura escrita de épocas posteriores. Así, todavía en su libro de 1986, Havelock dice que la imprenta y las editoriales vinieron a suplantar las situaciones del pasado y que desde que existen “el lector participa silenciosamente en la performancia, también silenciosa, del escritor” (77). Del mismo modo, los estudiosos de la literatura moderna de transmisión oral tienden a contrastarla con los textos escritos. “La apertura que caracteriza al texto de transmisión oral nos obliga a considerarlo como algo diferente a la literatura escrita, que responde a patrones e intenciones creativas propios”, dice Beatriz Mariscal (1992, 345),

siguiendo la línea del Seminario Menéndez Pidal; incluso los "géneros literarios destinados a ser leídos en voz alta no responden al proceso creativo propio de la literatura oral, no son textos 'abiertos', como lo son los que se apoyan en la memoria, sino cerrados, fijos e invariables".[40]

Es necesario someter a revisión crítica todas las ideas recibidas sobre los contrastes entre lo oral y lo escrito. Por mi parte, estoy de acuerdo con el punto de vista de Ruth Finnegan, quien a lo largo de su libro de 1977 sostiene que "no existe una frontera clara entre la literatura 'oral' y la 'escrita'" (1992, 2).[41] En la *producción* de los textos puede haber grandes diferencias entre los dos tipos de literatura, pero éstas variarán de género a género, de época en época, de lugar en lugar: dudo que pueda generalizarse. En la otra cara de la moneda, en los procesos de la *comunicación* y la *transmisión* de los textos, ya hemos visto que existen notables semejanzas, necesitadas todavía de estudios detenidos, también por género, época, lugar. Tal como podemos observarlo en la Edad Media y en los siglos posteriores, también en los textos oralizados –sobre todo los textos poéticos–, que circulaban gracias a la memoria y por medio de la voz –recitación, canto–, se producen continuas variantes, efímeras o no, con lo cual son también textos *abiertos*, en la terminología de Diego Catalán, y en modo alguno "cerrados, fijos e invariables".[42]

He dicho, adelantándome nuevamente, que "en la Edad Media y en los siglos posteriores", y ya es hora de preguntarnos qué ocurre en los siglos que siguieron a la Edad Media. Por lo pronto, en ese periodo de transición que fue el siglo XV, como bien ha dicho Alan Deyermond (1988, 32),

> la oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición […]. A veces se trata de un género tradicional –oral en sus orígenes y hasta en su esencia– que se transforma en literatura escrita […]. A veces un género culto se "oraliza".

Pero ¿y la invención de la imprenta? Se ha pensado que ella acabó de cuajo con la antigua práctica de leer en voz alta: para Chaytor, ésta "fue suprimida –*was killed*– por la diseminación de textos impresos" (1950, 13); para David Riesman, la imprenta "creó al lector silencioso y compulsivo" (1966, 112).[43] Aun sin pruebas documentales, por mero sentido común, habría que cuestionar la idea de que un hábito tan antiguo y tan arraigado pudiera

desaparecer de la noche a la mañana.[44]

En tiempos de la *Celestina*, ha dicho Stephen Gilman (1972, 317),

> la lectura todavía se concebía como una lectura en voz alta, para uno mismo o para otro […]. En otras palabras, la imprenta aún no había creado un público de lectores silenciosos; meramente había multiplicado el número de textos disponibles para leerse en voz alta.

Gilman situaba a la *Celestina* en un periodo de transición "relativamente breve" entre la cultura oral y la tipográfica (1972, 315).[45] Todo parece indicar, sin embargo, que la transformación se fue dando de una manera mucho más gradual, *durante varios siglos*.[46]

UNA TRANSFORMACIÓN QUE DURÓ VARIOS SIGLOS

¿Cuándo comenzaría la gente a leer en silencio? Zumthor pensaba que la lectura puramente ocular "ne semble pas avoir été connu avant le XVe siècle" (1972, 38). Para Ife, "la imprenta vino a dar ímpetu especial al largo proceso de transformación de un público de oyentes en un público de lectores", cambio que "ya se venía produciendo antes de la era del libro impreso" (1985, 8). Pero ¿cuánto tiempo antes? Falta investigarlo.

¿Cuándo, por otra parte, se piensa que comenzó a generalizarse la lectura silenciosa y, coincidiendo con ella, la lectura ya definitivamente individual, tal como hoy la conocemos y practicamos? Aquí se dan las opiniones más variadas, junto a vaguedades y contradicciones, prueba evidente de que nuestros conocimientos son todavía muy incompletos en esta materia. Dejando de lado a los que sitúan este cambio en fechas demasiado tempranas –M. J. Scholz, por ejemplo, que lo coloca en el siglo XII (véase cap. VII, nota 3)–, tenemos a quienes, como Ife, aseguran que "parece claro que ya en el siglo XVI […] empezaba a predominar el hábito de la lectura silenciosa", si bien "es imposible decir cuándo se empezó a inclinar la balanza" (1985, 9), y a quienes, como William Nelson, sitúan el cambio hacia fines del siglo XVII.[47] Otros estudiosos prefieren no precisar. Marshall McLuhan, con ser el gran defensor de la teoría de una "nueva cultura visual" instaurada en el Renacimiento y afirmar en cierto momento que "with print the eye speeded up and the voice quieted down" (1966, 43), hubo de reconocer que incluso la prosa "siguió siendo oral, más que visual,

durante *varios siglos* después de la imprenta" (1966, 136), cosa que luego han confirmado estudiosos como Schön (1987, 100). También para Zumthor, aunque a partir de mediados del siglo XV comience a devaluarse la palabra viva y aunque todo conspire desde entonces contra la anterior omnipresencia de la voz (1987, 28-30), "los modos de difusión oral conservarán un estatus privilegiado hasta más allá de las grandes rupturas de los siglos XVI o XVII" (1987, 155).[48]

Gérard Genette no sólo ha afirmado que el "consumo 'oral' del texto escrito se prolongó mucho más allá de la invención de la imprenta y de la difusión masiva del libro", sino que *sólo a partir del siglo XIX* se ha venido produciendo "un debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario" (1969, 124). También Walter Ong (1982, 41) sostiene que la cultura occidental "continuó teniendo residuos orales en gran escala *(massive oral residue)* hasta el periodo romántico, y aun más allá".[49] Para comprobar hasta qué punto han tenido razón, basta ver el pasaje de Goethe que cita Schön (1987, 105) y que nos parece casi excesivo para el momento en que fue escrito. Dice Goethe en *Poesía y verdad* (1813): "Escribir es un mal uso del lenguaje; leer en silencio para uno mismo, un triste sustituto del lenguaje hablado".[50]

Mención especial merece el ya mencionado libro de Erich Schön sobre "las transformaciones del lector" y el "cambio de mentalidad hacia 1800", publicado en Stuttgart en 1987. Para él, el final de la lectura en voz alta no constituyó un fenómeno aislado, sino que es paradigma de un desarrollo más global, que probablemente afectó a todos los ámbitos de la experiencia sensorial (111). Es en el siglo XVIII cuando para Schön se va produciendo (en Alemania) el cambio generalizado hacia nuestra actual manera de leer, cambio que ya se ha cumplido cabalmente en 1832 (100, 102). Imposible dar aquí cuenta pormenorizada de este interesante estudio,[51] que comienza con una breve "historia de la lectura" y luego, además de la lectura oral/silenciosa, aborda los temas de "El lector y su cuerpo", la "Lectura al aire libre", la "Recepción en comunidad", los tiempos y lugares de la lectura, con abundantes testimonios escritos e iconográficos. Cuando desaparece el cuerpo en el acto y la experiencia de la lectura, dice Schön, se llega al dominio de lo cognitivo (113).

Todo parece indicar que en el mundo de habla española la lectura en voz alta continúa siendo un hábito frecuente hasta

entrado el siglo XIX. Un estudio reciente de Enrique Flores (1992) nos muestra al periodista y escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi inmerso todavía en 1816 en un mundo de oralidades y oralizaciones, donde los textos impresos circulan de los ojos a los oídos y la memoria juega un papel importante.[52] Todavía hoy, existen en España e Hispanoamérica lugares donde se lee en voz alta en las plazas, en tertulias familiares, etc., aparte de que en español, como en otras lenguas europeas, quedan reliquias léxicas que remiten a una época no tan lejana de abundante oralidad y oralización, tales como el uso de los verbos *decir* y *hablar* aplicados a textos escritos: "el libro dice que…", "el autor habla de…"

Veremos más adelante (cap. IV) hasta qué punto el vocabulario relativo a la producción y la recepción de textos escritos pone de manifiesto la compleja situación que en España se dio, en estos ámbitos, entre los siglos XVI y XVIII. Aquí sólo quisiera mencionar el caso más revelador del cambio ocurrido en la lectura: las definiciones que de *leer* dan, primero, Covarrubias en 1611, luego, el *Diccionario de Autoridades*, en 1732, y finalmente un diccionario moderno como el *Pequeño Larousse*. Dice Covarrubias que *leer*, referido a cosas escritas, es "*Pronunciar* con palabras lo que por letras está escrito" (para nada alude a una lectura sólo visual); *Autoridades:* "Pronunciar lo que está escrito o *repasarlo con los ojos";*[53] *Larousse:* "Recorrer *con la vista* lo escrito o impreso para enterarse de ello", y nada más.

La tarea que tenemos por delante

Si, según sostenemos algunos, no existe una oposición entre lo oral y lo escrito, entre oralidad y escritura, en cambio sí hay oposición entre la lectura oral-auditiva y la lectura puramente ocular, entre la voz y el silencio: son dos "sistemas", no sólo diferentes, sino contrapuestos. Históricamente, el paso de un sistema a otro parece haberse producido a lo largo de varios siglos, en un prolongado periodo en que la vocalización de los textos convivió con su lectura silenciosa antes de cederle el paso *casi* definitivamente a esta última. Importa saber qué ocurrió en ese periodo, cómo se dieron las cosas, en cada país, en cada momento, para cada género de escritura.

A título de curiosidad, recojo unos cuantos ejemplos que ilustran la necesidad de proceder con cautela, evitando generalizaciones. En

Alemania, dice Erich Schön, a finales del siglo XVIII ya no era común leer en voz alta novelas, ni otras obras en prosa (1987, 103), pero para Inglaterra (Collins, 1972), Francia, etc., hay testimonios de lectura oral de novelas todavía en el siglo XIX.[54] En 1614 dice Francesco Sacchini:[55] léase la poesía en voz alta "y como cantando" (los escritos científicos, en silencio); esto lo reiteran todavía hacia 1800, Johann Adam Berck y Heinrich Ludwig de Marées (Schön, 1987, 99-100, 102-103); pero en la segunda mitad del siglo XIX es evidente que ya en muchos lados la poesía solía leerse en silencio, puesto que el poeta inglés Gerard Manley Hopkins tiene que insistir en que su poesía está "hecha para la performancia y que su performancia no consiste en leer con los ojos, sino en voz alta": "toma aliento –dice–, y léela con los oídos" (McLuhan, 1966, 83). La lectura de periódicos ante grupos de oyentes está documentada hasta el siglo XIX para Alemania (Schön, 1987, 177-178), España (Zavala, 1978, 208; Llorens, 1979, 245), Francia (Bellet, 1967);[56] ¿en qué otros países? Es muchísimo lo que todavía hay que investigar en estos terrenos.[57]

Entre las tareas que tenemos por delante está la de revisar a fondo ciertas ideas recibidas. Ya lo hemos visto en relación con la oposición oral/escrito. Otras veces se trata de corregir equiparaciones injustificadas, como la de la vocalización de los textos con la performancia colectiva y la de la lectura silenciosa con la lectura privada. Esta última confusión es frecuente,[58] pero ya sabemos que por "privada" que fuera una lectura, podía ser articulada y sonora, como aquella que menciona la *Segunda Partida* a propósito de los caballeros que "quando non podiesen dormir, *cada uno en su posada se facié leer* e retraer estas cosas sobredichas, et esto era porque *oyéndolas* les crescían los corazones" (Alfonso X, 1807, II, 213;*supra*, p. 22-23).

Históricamente, ocurren dos transformaciones, aunque relacionadas, diferentes: por un lado, se pasa de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada); por el otro, de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa. El hábito moderno de leer a solas y en silencio es, pues, producto de dos líneas evolutivas y no de una. También esto hay que estudiarlo muy en detalle: ¿cuándo, cómo y dónde se va dando cada evolución y qué relación hay en cada caso entre una y otra? Muy importante será, además, documentar, no sólo los cambios mismos, sino cómo se vivieron: la mayor o menor conciencia que se tuvo de ellos y la

manera positiva o negativa de experimentarlos. Es trabajo para muchos y por muchos años. Y vale la pena.

1 He utilizado aquí algunos elementos de mi ponencia “Los espacios de la voz”, publicada en Company (coord.), 1991, 9-17.

2 “El lenguaje es tan abrumadoramente oral, que de los muchos miles de lenguas –posiblemente decenas de miles– que se han hablado en el curso de la historia humana, sólo unas 106 han practicado la escritura en una medida suficiente como para haber producido literatura, y la mayoría de ellas nunca se han puesto por escrito. De las más o menos 3000 lenguas habladas que existen hoy, sólo unas 78 poseen una literatura” (Ong, 1982, 7). Sobre todo esto, véase también Goody, 1991.

3 En cuanto a la Grecia prealfabética, anterior al siglo V a.C., el punto de vista escritocéntrico ya ha sido parcialmente superado gracias a trabajos como los clásicos de Parry, Havelock, Lord y sus seguidores. Para un rápido resumen del paso de la cultura plenamente oral a la conocedora de la escritura, véase, entre otros, a Rivers, 1983, 1-3.

4 Para la lectura en la Antigüedad, véase también, entre otros, Balogh, 1926-1927; Kenyon, 1932; McLuhan, 1966; Knox, 1968; Genette, 1969; Nelson, 1976-1977; Ife, 1985; Havelock, 1986; Zumthor, 1987; Schön, 1987.

5 Véase lo que dice Díez Borque (1985, 22) sobre “cultura de uso” *versus* “cultura de permanencia”, y nuestro capítulo VI.

6 Ya en libros anteriores, desde su *Essai de poétique médiévale* (1972), había venido mostrando Zumthor las dimensiones orales de la literatura medieval. Desconcierta el desconocimiento de tales trabajos por parte de especialistas como Ong, Goody, Schön.

7 Por un prurito etimológico, Walter Ong (“Did you say ‘oral literature’?”, 1982, 10-15) se niega a hablar de “literatura” oral –*“monstruous concept”* lo llama (11)–, como ya lo había hecho Havelock y lo harían después otros. Goody (1991, xi), para evitar el término, crea –pero afortunadamente emplea poco– el de *standardized oral forms* (sigla: SOF). Por otro lado, Ruth Finnegan (1992, 16) arguye con toda razón en contra de la falacia etimológica; J. J. Duggan coordina en 1975 un volumen intitulado *Oral literature;* Zumthor subtitula su libro de 1987 *De la “littérature” médiévale*. No existe para el concepto de ‘literatura’ una palabra que no esté teñida de “escritocentrismo”, pero prescindir del término *literatura* crea más problemas de los que resuelve. En situación análoga se encuentra la palabra *texto*, que para Ong y sus sucesores (Stock, por ejemplo) se refiere necesariamente a un escrito o impreso; la poesía oral, dice Ong, es un *acontecimiento*, no un texto; Goody la denomina *utterance* (manifestación oral, vocal) o *performance*, contraponiéndola a *text or score* (1991, xiii). Recordemos, sin embargo, el amplio sentido que la semiótica suele dar a la palabra *texto:* ‘conjunto de enunciados verbales que poseen una función comunicativa’. Los “textos literarios” –subespecie de los “textos” –no son menos textos cuando son producidos y transmitidos oralmente.

8 Dado el nomadismo de los juglares, importantes transmisores de poesía en la Edad Media, un rasgo característico de esa cultura oral es la amplísima divulgación de muchos textos, temas y recursos poéticos y narrativos. De ahí resulta, como dice Zumthor, “una apretada red de tradiciones poéticas [y, añado, cuentísticas] orales que abarcan todo el Occidente” y, de hecho, toda Eurasia (1987, 51, 78).

9 Se trataba siempre de registros muy parciales, en los cuales intervenían las preferencias y los rechazos de quienes sabían escribir. “Con poquísimas excepciones –dice Zumthor–, todo lo que sabemos de la poesía medieval a través de sus textos es lo que las gentes de escritura juzgaron a bien darnos a conocer” (1987, 134). Sólo se conservó una fracción mínima de los que circulaban oralmente. Stock (1983, 8),

hablando más bien de costumbres e instituciones medievales, dice: "very occasionally, mention is made of what may be called pure orality […]. Medieval documentation provides little direct evidence for such orality, although one catches glimpses of it in accounts of gestures, rituals, and feudal ceremonial".

10 El término nos resultará útil aquí, pero reconozco que está sumamente necesitado de precisiones, porque Ong lo aplica indistintamente a culturas de índole muy diversa y a tipos también distintos de oralidad.

11 Éste es el tema del libro de Brian Stock (1983), centrado principalmente en las costumbres, instituciones, leyes, en los siglos XI y XII. Dice Elias Rivers (1988, 18): "en ninguna cultura que tenga escritura puede existir una oralidad pura. Incluso en la Edad Media, […] se sabía siempre que existía la escritura latina y que la conservación de un poema vernáculo no dependía, en principio, de la constante repetición oral y colectiva". *Cf*. lo que escribe en 1983, 18-19, y su aseveración de que la mayor parte del público, predominantemente analfabeta, de Berceo "had an almost superstitious respect for scripture of any sort" (1983, 22).

12 El haber intitulado "La literatura oral" al extracto de mi ponencia sobre "Lectores y oidores" publicado en Egido (coord.), 1992, despistará a más de uno. El tema de aquella ponencia, como el del presente libro, es la transmisión de la literatura *escrita* por medio de la voz: "La literatura oralizada" habría sido, a mi ver, el título adecuado.– Me abstengo de usar aquí los términos de oralidad *mixte* y *seconde* –esta última entra fácilmente en conflicto con la "secondary orality" de Ong, referida a la era tecnológica– que Zumthor aplica a "la casi totalidad de la poesía medieval" (1987, 18-19).

13 Eso, por lo menos, es lo que ha afirmado Zumthor (1972, 38): el leer sólo con los ojos "ne semble pas avoir été connu avant le XVe siècle. La lecture solitaire elle-même, propre aux lettrés, comportait une prononciation du texte lu". Sólo desde el siglo XIV "on entend çà et là plaider en faveur d'une science fondée en lecture plutôt qu'en audition. C'est alors même qu'apparaissent par ailleurs les premiers indices d'un affaiblissement vocal de la poésie" (Zumthor, 1987, 93). Si Zumthor tiene razón, no podría hablarse de "lectura" ni de "lectores", en el sentido actual de estas palabras, para los siglos XII-XIV, como suelen hacerlo incluso estudiosos interesados en estas cuestiones. Elias L. Rivers, por ejemplo, piensa que la lírica provenzal *"probablemente* fue cantada *más frecuentemente que leída en silencio"* (1983, 8: ¿sólo "probablemente"?, ¿se la leyó alguna vez en silencio?) y dice que "Berceo's texts provided a strange new experience *for listeners and readers alike"* (22), que su poesía *"seems* to demand to be read out loud" (25) y que don Juan Manuel "writes for readers, rather than listeners" (29, *cf*. 30-32). En este último caso, me permito sugerir que la preocupación de un escritor por la pureza de sus textos no se opone a la lectura en voz alta o, incluso, la memorización de éstos: véase por ejemplo el caso de los cuentos de Timoneda (cap. II, pp. 65-66). Enseguida veremos que el propio don Juan Manuel practicaba y recomendaba la recepción oral de textos literarios e históricos. Sobre estas cuestiones evidentemente no se ha dicho la última palabra.

14 Richalm von Schönthal, *Liber Revelationum de Insidiis et Versutiis Daemonum Adversus Homines*, col. 390: "Saepe cum lego solo codice, et cogitatione, sicut soleo, faciunt meo verbotenus, et ore legere, ut tantummodo eo magis auferant mihi internum intellectum, et eo minus vim lections intus penetrem, quo magis in verba foris profundor" (Ife, 1985, 187, nota 65). Ife, p. 75, da la traducción de Coulton (1923, I, 38), quien a su vez encontró el texto en el *Thesaurus anecdotorum novissimus* de Bernard Pez (1721). Véase también Chaytor, 1950, 14-15.

15 Esto contradice, por lo menos para España, lo que afirma Robert Marichal

(1968, 457 y s.): “la lecture privée ne devient fréquente qu’au 15e siècle, lorsque l’usage de l’écriture s’est répandu dans les classes supérieures et dans la population urbaine”. Como lo muestra este pasaje y veremos después, “lectura privada” no es sinónimo de “lectura silenciosa”. Por otra parte, es interesante ver con qué situaciones de la vida diaria se asocia la lectura: con la comida (véase *infra*, nota 19) y con el insomnio. Se trata evidentemente de *topoi*, que aparecen por todas partes. Nelson cita ejemplos de lo que llamaré “lectura por insomnio” que ha encontrado en Chaucer, el conde de Blois, Froissart (1976-1977, 112).

16 Eickhoff, quien cita este pasaje (1992, 6), hace notar que la “lectura del humanismo vernáculo castellano no es lectura de la razón ni del entendimiento sino lectura del corazón y de la voluntad” (9). Podemos añadir que lo es precisamente por ser lectura en voz alta, hermana del “saber *de coro” (par coeur)* los textos y recitarlos. Como veremos, en el siglo XVI fray Antonio de Guevara asociará estrechamente el *oír* con el corazón, contrastándolo con el *leer* (silencioso), en que “solamente se ceban los ojos”. *Cf.* cap. VII, notas 6 y 26.

17 Véase Macpherson, 1973; England, 1977; Deyermond, 1982 y 1988.

18 “In the Middle Ages, as in Antiquity, they read usually, not as today, principally with the eyes, but with the lips, pronouncing what they saw, and with the ears, listening to the words pronounced, hearing what is called the ‘voices of the pages’. It is a real acoustical reading: *legere* means at the same time *audire”* (Leclercq, 1961, 18-19).

19 *For when I of here loves rede / min ere with the tales I fede* (Chaytor, 1950, 16). Francesco Sacchini (véase cap. II, nota 26) dirá al comienzo de su libro de 1614: “El leer es al espíritu *lo que el alimento al cuerpo”* (Schön, 1987, 107). La asociación de la lectura con la alimentación –y no es casual el que a lo largo de los siglos se haya escuchado leer *durante la comida*– aparece en el Antiguo Testamento (“comer el libro” ‘memorizarlo’, Ezequiel: Jousse, 1981, 205-206) en muchos monjes medievales, que hablan del *palatum cordis*, de *ruminatio*, de “sabor”, como ha mostrado Leclercq; véase también Schön, 1987, 118-119.

20 Zumthor (1987, 19-20) establece una interesante diferenciación entre estos dos tipos de oralización: “Lorsque le poète ou son interprète chante ou récite (que le texte soit improvisé ou mémorisé), sa voix seule confère à celuici son autorité. […] Si le poète ou l’interprète, en revanche, lit dans un livre ce qu’entendent ses auditeurs, l’autorité provient plutôt du livre comme tel, objet visuellement perçu au centre du spectacle performanciel. […] Dans le chant ou la récitation, même si le texte déclamé a été composé par écrit, l’écriture reste occultée. La lecture publique […] est moins théâtrale […]”. Habría que estudiarlo.

21 Véase también Crosby, 1936; Chaytor, 1950; Auerbach, 1958, 215; Nelson, 1976-1977, 112 y n. 3; Clanchy, 1979.

22 *Cf.* también los versos 12cd, 15a, 1627bc, 1629a, *passim*, del *Libro de buen amor*. Por razones obvias he omitido las abundantes referencias en la poesía épica.

23 *Cf. Poema de Fernán Gonçález*, 310ab: “Avaxaron las lanças e fueron a feryr, / el conde delantero *commo* (syenpre) *oyestes dezir”:* Berceo, *San Millán*, 29d: “metióse en las cuevas *que avedes oído”*. En la *Primera crónica general* abundan los enlaces de este tipo: “Hércules, *que ya oyestes dezir* […]”, “De Asia e de África *oýdo auedes ya* en otros libros” (Weber de Kurlat, 1967, 37 y 42).

24 Estudiando las maneras como Dante se dirige al lector en la *Divina Commedia*, Leo Spitzer comentaba el “O tu che leggi, udirai nuovo ludo” de *Inferno*, XXII, 118, como una referencia irónica a las fórmulas con *audire* usadas por los juglares. Tiene,

afirma, un “impact of vulgarity”: la *Commedia* no es obra “para ser escuchada en el mercado” (1959, 577-578). Sospecho que Spitzer no tuvo razón en este caso.

25 Zumthor, 1987, cap. 3, con bibliografía. Sobre los juglares españoles la gran obra obligada sigue siendo Menéndez Pidal, 1957. Los juglares influyeron en esos otros “portadores de la voz” que fueron los predicadores, los cuales aprendieron de ellos las técnicas para la comunicación de masas, lo mismo que fórmulas, recursos narrativos, etc. En los siglos XVI y XVII, como tendremos ocasión de ver, entraron en escena los lectores adiestrados en la lectura oral (cap. III).

26 Sobre la memoria son indispensables: Jousse, 1981, cap. 15, y, por supuesto, Yates, 1966. Véase, además, entre otros, Ong, 1982, 57-68; Stock, 1983, *passim;* Goody, 1991, en especial, 174-190; Zumthor, 1987, capítulo VII. Volveremos sobre la memoria en los capítulos II, V y, sobre todo, VI.

27 *Cf.* Jousse, 1981, 258: “On confiait des livres entiers à la mémoire, quand les livres étaient rares et coûteux, comme aux XIIIe et XIVe siècles”. En el XV ya eso asombraba, por lo menos en Alemania. “Una carta de 1446, publicada por J. Werner, relata la estupefacción y la incredulidad de los sabios alemanes ante la visita de un joven español de veintiún años […] capaz de recitar de memoria toda la Biblia, Nicolás de Lira, los escritos de santo Tomás, Alejandro de Halès, Buenaventura, Duns Escoto ‘y muchos otros’, amén de las decretales y sus glosas, todo Avicena, Hipócrates, Galeno… pero, es verdad, sólo una parte de Aristóteles” (Zumthor, 1987, 157-158). Alfonso Reyes (1962*a*, 28-29) relata otras hazañas memorísticas, como la recitación de los 40 000 versos del *Ramayana;* la de 1900 casidas por el rapsoda árabe Hammad; la de Itelio, rico romano, que tenía 200 “esclavos memoristas para amenizar sus banquetes. Cada uno se sabía un libro entero”. Frente a tales portentos parece poca cosa la anécdota del comerciante converso español Ferrán Verde, que en 1492 fue acusado ante la Inquisición y encarcelado por cuatro años, entre otras cosas porque se había aprendido de memoria 219 estrofas de los *Proverbios morales* de Sem Tob (López Grigera, 1976; Deyermond, 1988, 28-29). En el Renacimiento, pese a la imprenta, hubo un resurgimiento de la memoria artificial: Yates, 1966, xii, 126-128.

28 Zumthor prefiere este término al abstracto de *oralidad:* “La vocalité, c’est l’historicité d’une voix: son usage” (1987, 21).

29 *Cf.* Ong, 1982, 157: “We have not yet come to full terms with the fact that from antiquity well through the eighteenth century many literary texts, even when composed in writing, were commonly for public recitation […]”.

30 No debe sorprendernos que en la Edad Media, y aun después, también *se escribiera* mayoritariamente pronunciando. Chaytor ha hablado de ello, citando ejemplos por demás curiosos: el copista del siglo VIII que, ensalzando la labor del escriba, dice que involucra tres dedos, dos ojos y *una lengua* (1950, 14, nota 2); Lutero, para quien el escribir pone en juego las partes del cuerpo y las acciones más elevadas: la cabeza, la lengua y el habla (147). En las escuelas se enseñaba a escribir pronunciando, como en un libro famoso demostró Istvan Hajnal *(L’enseignement de l’écriture aux universités médiévales)*, citado por McLuhan (1966, 92, 94, 97) y por Stephen Gilman (1972, 318; *cf.* 311-314, sobre el predominio de la oralidad en los estudios universitarios). Añadamos a Pablos, el Buscón, que “tenía por costumbre escribir representando recio, como si lo hiciera en el tablado” (III, 9: Quevedo, 1980, 262).

31 Sorprende por eso que, en 1986, al hablar de las lecturas en voz alta durante la Edad Media, Eric Havelock se pregunte, sin responderse: “Did these habits affect the style of the texts that were being used in this way, preserving vestiges of orality in a

form of composition ostensibly literate?" (1986, 47).

[32] *Cf.* Balogh, 1926-1927, 95: "Der Stil, den der Leser mit solcher Intensität nachempfand, forderte auch vom Schriftsteller ein anders geartetes Schaffen, als unser 'stumm lesendes Zeitalter' es tut". Chaytor, 1950, 13: "The whole technique of *chanson de geste, roman d'aventure*, and lyric poem presupposed […] a hearing, not a reading public".

[33] "Dans les milieux ethniques où fleurit le style oral, 'plus il y a des répétitions, plus le [récitateur] est apprécié'" (Jousse, 1981, 178).

[34] Véase lo que dice William Nelson a este propósito: "If expectation that a literary composition will be read aloud affects the form and rhythm of sentences, it has consequences even more profound for manner and structure. One who imagines his work being read for a group must fear above all the impatient rustling, the infectious yawn […]. His temptation, therefore, is to hold on to his audience by providing entertainment, instruction, emotional excitement, surprise from moment to moment" (1976-1977, 118-119). Para estas diferencias estructurales –volveremos sobre ellas después–, véase también Ong, 1982, 99, 101-112; 139-155 (cap. 6, "Oral memory, the story line and characterization"); muy importante, lo referente a la retórica (108-112).

[35] Véase el clásico libro de Marcel Jousse (1981) y otros que hemos venido mencionando: Ong, 1982; Finnegan, 1992; Zumthor, 1983, etcétera.

[36] Zumthor (1983, 148) reconoce, como otros no anglófonos, la absoluta necesidad de este anglicismo, que en francés sólo cambia de pronunciación (en español necesitamos hacer una pequeña e inocua adaptación morfológica).

[37] En el fondo, son éstas las mismas características del *lenguaje* oral. Ong, 1982, 101: "The word in its natural, oral habitat is a part of a real, existential present. Spoken utterance is addressed by a real, living person to another real, living person or […] persons, at a specific time in a real setting which includes always much more than mere words".

[38] Es éste uno de los temas importantes en el libro de Erich Schön, publicado en el mismo año que *La lettre et la voix* de Zumthor. *Cf.* también lo que había dicho Leclercq, 1961, 19: en la Edad Media la lectura constituye "an activity which, like chant and writing, requires the participation of the whole body and the whole mind".

[39] Sobre este aspecto puede verse, entre muchos otros, Finnegan, 1992, 56-58, 65, *passim;* Zumthor, 1983, 253-260. Desde luego, a lo largo de la historia ha existido también la repetición exacta, *verbatim*, de textos memorizados, sobre todo tratándose de textos religiosos y rituales. Acerca de esta cuestión, véase, entre otros, Jousse, 1981, 259-279.

[40] Añade: "independientemente de la variabilidad que se dé en su representación o lectura". Aunque remite a dos de mis trabajos sobre el tema, B. Mariscal deja de lado la memorización y la recitación, que son parte fundamental del fenómeno que estudio y que precisamente producen en la literatura oralizada múltiples y continuas variaciones, como veremos más adelante (capítulos V, VI). Segre, 1985, 19: "le studi sulla tradizione orale non mi pare abbiano individuato caratteristiche specifiche della tradizione orale, ma soltanto caratteristiche quantitativamente più numerose nelle tradizioni orali, ma anche presenti in tradizioni certamente scritte".

[41] En su libro *The Interface Between the Written and the Oral* (1987), Jack Goody se interesa por varios tipos de confluencias o zonas fronterizas entre los dos "registros" o "canales", el oral y el escrito, en culturas que de alguna manera han estado en

contacto con la escritura. Para él esos dos registros "no son totalmente distintos el uno del otro" (1991, xiii). Stock (1983), que considera conveniente distinguirlos, estudia sus relaciones e interferencias en la cultura de los siglos XI y XII, con especial insistencia en las instituciones y prácticas legales; véase especialmente cap. I, "Oral and written". Segre, 1985, 19: "Non è possibile, comunque non utile, definire in termini generali l'opposizione tra oralità e scrittura". Portelli, en *Oralità, cultura*, 1985, 31: "la schema-tizzacione che o c'é oralità o c'è scrittura non spieghi le cose che realmente accadono".

42 El *Libro de buen amor* fue un libro "abierto", tanto en la intención de su autor como, según parece, en su transmisión.

43 Todavía hoy encontramos frecuentes afirmaciones en este sentido (Sito Alba, 1984, 162; Mariscal, 1992, 344). Defensora ya clásica de la imprenta como "revolución" es Elizabeth Eisenstein, en su libro de 1979.

44 "La invención de la Imprenta […] no constituyó en su momento el acontecimiento técnico revolucionario que nos han hecho creer, acontecimiento que habría ocasionado cambios radicales en el mundo de los libros y creado de golpe una cultura del libro y de la lectura" (Schön, 1987, 35). *Cf.* lo que dice Ife: "the innovative effects of printing can be overestimated: in its initial stages, the development of printing changed the literary face of Europe to only a very limited extent" (1985, 5; véase 175, nota 3). Observaba Frances Yates: "Remarkable feats of memory were admired in the Renaissance, as in Antiquity: a new lay demand for the art as a mnemonic technique arose" (1966, 126). Y se preguntaba, sorprendida (xii): "Why, when the invention of printing seemed to have made the great Gothic artificial memories of the Middle Ages no longer necessary, was there this recrudescence of the interest in the art of memory?" Se diría que ahora tenemos la respuesta.

45 *Cf.* Rallo Gruss, 1979, 115: "[…] rasgo común de toda la literatura de los principios del siglo XVI: su carácter oral".

46 Sin duda esta transformación se dio tan lentamente como el paso de la cultura de oralidad primaria al predominio de la lectura-escritura en Grecia. Véase lo que al respecto dice Eric Havelock: "All reasonable considerations point not to a ready acceptance of the alphabet but to a resistance to it […]. Primary orality departed only slowly from Greece […]" (1986, 87-88); "To suppose that after a million years, vision employed on a physical artifact –a piece of writing– could suddenly replace the biologically programmed habit of responding to acoustic messages, that is, that reading could replace hearing, automatically and easily, without profound and artificial adjustments of the human organism, is to fly in the face of the evolutionary lesson" (1986, 99-100).

47 Nelson, 1976-1977, 112, 121 y s. Véase aquí cap. III, nota 13.

48 *Cf.* Zumthor, 1987, 159: "el triunfo de la escritura fue contrariado, tardío, y las mentalidades escriturales continuaron siendo muy minoritarias hasta el siglo XVI o el XVII".

49 *Cf.* Ong, 1982, 157: "Reading aloud to family and other small groups was still common the early twentieth century [..]"; 158: "The Romantic Movement marks the beginning of the end of the old orality-grounded rhetoric".

50 *Dichtung und Wahrheit*, al final del libro X: "Schreiben ist ein Missbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede". Otros pasajes de Goethe citados por Schön: "Und gewiss schwarz auf weiss sollte durchaus verbannt seyn; das Epische sollte rezitirt, das Lyrische gesungen und getantz und das

Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden" (1987, 105). Hegel, en la *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, expresó en 1817 ideas importantes sobre el tema; por ejemplo: por su abstracción, la escritura alfabética se ha transformado en "jeroglíficos"; es "una escritura muda" y su lectura, "una lectura sorda".

51 A Klaus Meyer-Minnemann debo el conocimiento de este libro, que originalmente fue presentado en 1983-1984, como tesis de doctorado, en la Universidad de Konstanz. El libro de Schön aborda principalmente el ámbito alemán y el siglo XVIII y se concentra en la recepción de obras *literarias*.–No conozco el libro de Eugene y Margaret L. Bahn, *A History of Oral Interpretation*, Burgess, Minneapolis, 1970.

52 "El loro de Lizardi…" de Enrique Flores forma parte de un proyecto de investigación que coordinaba yo desde 1991 en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trataba de explorar en el México del siglo XVIII y comienzos del XIX temas como los que aborda el presente libro.

53 En la Inglaterra del siglo XVIII John Mason (1968, [6]) siempre usa *to read* con el sentido de 'leer en voz alta'; por ejemplo: "Children generally get a habit of reading in a high-pitched key". El libro de John Rice sobre el mismo tema se intitula *An Introduction to the Art of Reading*. Para ambos autores, *reader* es, también unívocamente, la persona que lee en voz alta.

54 Victor Hugo, *Les Misérables:* "Un jour la mère Plutarque lisait un roman dans un coin de la chambre. Elle lisait haut, trouvant qu'elle comprenait mieux ainsi. Lire haut, c'est s'affirmer à soi-même sa lecture. Il y a des gens qui lisent très haut et qui ont l'air de se donner leur parole d'honneur de ce qu'ils lisent" (Robert, 1960-1965, s.v. *lire*, 4º 'Prononcer, énoncer à haute voix un texte écrit').

55 Al menos, según su traductor alemán del siglo XIX: véase *infra*, cap. II, nota 26. Antoine Houdart de La Motte (1672-1731) escribió: "Les vers son enfants de la lyre: / il faut les chanter, non les lire" (Jousse, 1981, 204). Y véase la cita de Goethe en nota 50.

56 Durante el Segundo Imperio, según Roger Bellet (1967, 195), "on lisait sur la voie publique, sur le boulevard: on lisait debout, et Barbey d'Aurevilly appelle la lecture du journal 'lecture debout', opposée à la lecture assise, celle du livre. On lisait dans tous les lieux de réunion […]. On lisait dans les cafés […]. On lisait même à Notre-Dame".

57 Es interesante constatar que ya en 1748 el inglés John Mason habla de diferentes maneras de leer en voz alta (los contextos muestran que para Mason *to read* es siempre en voz alta), según los tipos de escritura: está bien leer "rápidamente" documentos oficiales, "donde siempre hay gran superfluidad de palabras", o el periódico, "donde hay pocas cosas que merezcan nuestra atención"; pero esta manera de leer "es muy impropia para leer Libros de Devoción y de Instrucción y especialmente las sagradas Escrituras", "porque el oyente pierde el beneficio de más de la mitad de las buenas cosas que escucha" (1968, 10-11).

58 *Cf.* B. W. Ife: "Para […] oír la lectura en voz alta de un libro tiene que reunirse un público; la lectura privada es sólo eso: privada"; "reading *Amadís* meant reading from a printed book either aloud to others or to oneself in private", "a solitary reader would almost certainly be learning to read silently rather than aloud" (1985, 8, 5).

II. LECTORES Y OIDORES EN EL SIGLO DE ORO[1]

HA OBSERVADO muy bien William Nelson, al estudiar el fenómeno de la lectura oral para la Europa renacentista, que, "como generalmente no se registran las actividades habituales, las pruebas relativas a las maneras de leer están desperdigadas y son heterogéneas y a veces ambiguas" (1976-1977, 113). Con todo, Nelson pudo encontrar bastantes testimonios para probar que "libros de todos los tipos concebibles, ya en prosa, ya en verso, comúnmente se leían en voz alta, a veces por el autor mismo, a veces por miembros de una familia, que se turnaban, a veces por un lector profesional".[2]

También constató Nelson que el público de las lecturas orales abarcaba a todos los estratos, "desde el principesco y sofisticado hasta el rústico y analfabeta" (1976-1977, 113).

Lo mismo, *mutatis mutandis*, y añadiendo a la lectura oral la recitación, he podido comprobar en la España de los siglos XVI y XVII, que es la que va a ocuparnos, básicamente, a partir de aquí. He procurado documentar el fenómeno y empezar a estudiar sus manifestaciones, implicaciones y consecuencias; a la vez, daré los primeros pasos en dirección del nuevo modo, contrastante, de vivir los textos literarios: la lectura silenciosa, individual y solitaria,[3] que en el Siglo de Oro convivió con la oral-auditiva y que acabaría imponiéndose.

VARIAS "ORALIDADES"

No podemos desligar la *oralización* de los textos literarios en el Siglo de Oro español de dos fenómenos, muy emparentados con ella y entre sí. Por un lado –y es hecho ya bien conocido actualmente– en los siglos XVI y XVII continuaba viva entre la población humilde esa muy antigua cultura oral antes mencionada (cap. I, pp. 17-19), que encontraba expresión verbal en cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros. A diferencia de lo que ocurrió en la Edad Media, ahora muchas de esas manifestaciones

penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose a la poesía, la narrativa, el teatro: cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utilizados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada…: toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro.[4]

El otro fenómeno, estrechamente relacionado con el anterior, es el de la oralidad que actuó "por dentro", intertextualmente, en los procesos de creación de muchos escritores. Es, a su vez, una "oralidad" con varias facetas, que deben diferenciarse. Es el lenguaje "hablado" que adopta un escritor como Mateo Alemán, estableciendo "una desenfadada situación comunicativa que supone gestos y entonaciones de la voz" (Peale, 1979, 49). Es, por otra parte, el lenguaje familiar, cotidiano que "hablan" muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco). Es –sólo hasta cierto punto– el "escribo como hablo" del humanismo renacentista.

Es también la riquísima oralidad típicamente cervantina que ha puesto de manifiesto el reciente libro de Michel Moner (1989): consiste en la adopción y recreación de los recursos del narrador callejero, como los cortes y pausas que crean suspenso y mantienen alerta al auditorio, los apóstrofes enfáticos, las irrupciones e interrupciones del Yo del narrador, sus referencias al proceso de la narración, el uso de deícticos, etc. En la oralidad cervantina confluirían los dos tipos de fenómenos a que he aludido. Dice Moner:

> Cervantes ha abrevado abundantemente en las fuentes de la tradición oral para tratar de recrear, entre el narrador y el lector, una relación comparable a la que une al *conteur* con su auditorio. […]. Es muy probable que fuera en la calle, en la plaza pública o en la velada y en todos aquellos "lugares en que se charla" donde descubrió esa palabra en libertad cuyo desorden supo tan bien llevar hasta el corazón de la escritura (1989, 140).

Qué duda cabe que algo –si no mucho– tienen que ver estos varios fenómenos, y sus abundantes ramificaciones, con la todavía generalizada difusión de los textos a través de la voz. Ya hemos comentado que no se escribe igual cuando se prevé una lectura silenciosa que cuando se sabe que el texto va a ser, literalmente,

escuchado. Muchos autores del Siglo de Oro español escribirían anticipando una posible y pronta conversión de sus letras en sonido, hablarían con sus oyentes desde un aquí y ahora que –imaginariamente– compartían con ellos; hasta llegarían a entablar con ellos una vivaz comunicación de toma y daca:

> Oyente, si tú me ayudas
> con tu malicia y tu risa,
> verdades diré en camisa
> poco menos que desnudas…
> (QUEVEDO, 1971, 723)

La "oralidad" de la cultura literaria del Siglo de Oro es, ciertamente, amplísima, y las investigaciones de años recientes lo ponen en evidencia de manera sobrada. Se impone, por ello, la necesidad de diferenciar con toda claridad cada una de sus múltiples facetas.[5] Al abocarnos aquí a la oralización de los textos literarios, procuraremos no mezclarla con la impronta que en muchos de ellos, de maneras diferentes, dejaron los textos y los géneros orales.

"LECTOR O OYDOR"

Decía Francisco Delicado en 1527, refiriéndose a su *Retrato de la Lozana Andaluza:* "porque yo lo escreví […] por poder dar solacio y placer a *letores y audientes"* (1985, 492; véase nota 14 de este capítulo). Casi un siglo después, en *El pasajero* (1617), Suárez de Figueroa (1913, 131 y s.) escribiría que "no se debe decir cuanto hay y se puede en la materia propuesta, que fuera de moler *al letor o al oyente*[…]". Y el prólogo a la primera edición del *Buscón* (1626) de Quevedo comienza diciendo: "Qué deseoso te considero, *lector o oidor* –que los ciegos no pueden leer– de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona".[6]

Obviamente, esta pareja de palabras entronca con aquella otra de rancio abolengo, *leer y oír*, que hemos visto tan usada en la Edad Media y que seguía viva en el periodo que ahora nos ocupa. Basten unos cuantos ejemplos. Hacia 1529 Alfonso de Valdés hace decir al ánima del buen obispo que, en vida, prohibió vender libros profanos y mentirosos porque "inficionavan los ánimos de *los que*

leían y de los que oían" (1929, 222). En el prólogo a *El donado hablador* (1624) Jerónimo de Alcalá menciona "los riesgos y peligros que se pone el que escribe en estos tiempos, donde está en su punto el bien decir […] por términos tan levantados y subidos, *que los que escuchan y leen* [quedan] maravillados" (Porqueras Mayo, 1968, 56-57). En la *Dorotea* de Lope, a propósito del "pastor Bandurrio" (IV, 3; 1958, 356): "Esse pastor no he oído ni leído, con aver passado algunos poetas griegos, latinos, franceses y toscanos", y sobre los epitafios con "caminante": "he jurado no leer ni oír alguno que le tenga".

Nuestro capítulo IV estudiará estos y otros fenómenos léxicos, que, por su abundancia, contribuyen a demostrar hasta qué punto seguía habiendo durante el Siglo de Oro una estrecha asociación del leer con el oír. Ahí veremos, por ejemplo, que *leer* es también 'oír' y *oír* suele usarse para 'leer'; que el *lector* o *leyente* es también un oyente, etcétera.

El ancho público de la literatura áurea

Tan recurrentes cruces y asociaciones no son, evidentemente, reliquias fosilizadas de tiempos pasados: muchos textos escritos, y no sólo literarios, seguían *oyéndose* efectivamente. Lo confirman testimonios de otra índole que veremos enseguida. Con honrosas excepciones, los estudios de historia y crítica literaria suelen hablarnos sólo, para ese periodo, de "lectores", como hoy entendemos la palabra. En su libro sobre *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Maxime Chevalier concluyó que el público de la literatura de entretenimiento era reducido, dado el alto grado de analfabetismo, el costo de los libros y el desinterés de buena parte de la población alfabetizada y con recursos. En la España de los Austrias, dice, sólo leían los hidalgos y caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de curiosidad intelectual y los hombres de letras (Chevalier, 1976, 29 y ss.).

Ahora bien, si los receptores de la literatura eran tan pocos y necesariamente tan intelectuales, hay una serie de cosas que no entendemos. ¿Cómo es que los escritores, sobre todo desde fines del siglo XVII, se dirigen una y otra vez al *vulgo*, o sea, a un público amplio, generalmente juzgado igrante? ¿Cómo es que ese "vulgo" asistía sin cansarse a los corrales donde se representaba un teatro que, para ser mínimamente comprendido, requería de sus oyentes

una cierta cultura literaria? Sin una familiaridad con la literatura por parte de los estratos sociales que Chevalier excluye de su lista, tampoco se explicaría, por ejemplo, que hubiera artesanos escritores, como el famoso "sastre de Toledo", autor de comedias, el cual "sin saber leer ni escribir, iba haciendo coplas hasta por la calle, pidiendo […] se las notasen en papelitos".[7]

Quizá ya es tiempo de enfocar bajo otro ángulo la cuestión de los sectores sociales que tenían acceso a las obras literarias en el Siglo de Oro y, para ello, rexaminar los vehículos por los cuales esas obras llegaban al público. Quienes nos interesamos por la cultura del Siglo de Oro español debemos esforzarnos por captar la realidad viva de la transmisión y la recepción de los textos en ese periodo.

Bien ha dicho Aurora Egido que los escritores de esa época, "tuvieron una clara conciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha, recitada o cantada" (1988, 87). O bien, se trataba de una oralidad efímera, que muchas veces no dejaba huella escrita, a saber, la de las improvisaciones:

> La justa, la academia, el teatro, el púlpito y el salón cortesano estaban llenos de improvisadores entrenados en un arte que desde Quintiliano y Cicerón gozaba de riquísima tradición. […] Era el triunfo de la voz que busca maravillar y asombrar sin los auxilios del pliego (Egido, 1988, 75).

La cultura literaria del Siglo de Oro va mucho más allá de los libros impresos; mucho más allá también de los libros manuscritos, tan frecuentes todavía en ese periodo. Los impresos fueron adquiriendo cada vez mayor importancia, pero durante esos dos siglos, y todavía después, llegaban a los oídos del público "lector" tanto o más que a su vista sola.

Y esta continuada "oralidad/auralidad" en la transmisión/recepción de los textos no estaba en relación directa con el analfabetismo de buena parte de la población.[8] Si en el siglo XIV don Juan Manuel "practicaba" la lectura oral y se la recomendaba al arzobispo de Toledo, en el XVI el morisco Román Ramírez –personaje importante para nosotros– "leía" sus novelas ante "caballeros y señores" y en "saraos de damas" (Harvey, 1975, 97), como hubiera podido hacerlo frente a Carlos V de haber vivido medio siglo antes;[9] el cura del *Quijote* lee para los caballeros y damas reunidos en la venta.

Pero el cura del *Quijote* lee también para el ventero y su familia,

que son analfabetos. Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluida la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos.

Las investigaciones que se han venido realizando sobre el analfabetismo en la España de los siglos XVI y XVII[10] permiten matizar las apreciaciones globales que antes se tenían al respecto. Revelan, entre otras cosas, que aun en los sectores menos alfabetizados había personas capaces de leer, cosa que confirman muchos pasajes de obras literarias. Volvamos una vez más a Cervantes. En el *Quijote*, uno de los cabreros de I: 11 "sabe leer y escrebir y es músico" y poeta (158); un labrador tiene "dos hijos estudiantes, que el menor estudia para bachiller y el mayor para licenciado" (II: 47; 392); otro campesino dice: "todo es burla sino estudiar y más estudiar" (II: 66; 544); Dorotea, hija de un labrador rico, leía libros de devoción (I: 28; 349) y de caballerías (I: 29; 362). Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera, es "hijo de un labrador pobre".[11]

También podían ser transmisores de literatura los semialfabetizados, como aquel cuadrillero del *Quijote* que lee un pergamino "de espacio porque no era buen lector" (I: 45; 546) o como el candidato a la alcaldía de Daganzo que confiesa: "sé leer, aunque poco; deletreo, / ando en el be-a-ba bien ha tres meses" (Cervantes, 1971, 112 y ss.). El morisco Román Ramírez, del que hablaremos enseguida, declara no saber escribir (sólo firmar) y que, ya adulto, aprendió a leer un poco, "lo que le basta para ir […] tomando en la memoria" los libros de caballerías que luego recitaba, medio improvisándolos, ante sus oyentes (Harvey, 1975, 90, 96, *passim*). Y transmisores de literatura –grandes propagadores de romances, coplas y relaciones entre las clases populares– eran los ciegos, que tenían quienes les leyeran o semileyeran los textos que iban atesorando en su prodigiosa memoria.[12]

Los géneros oralizados

1. *"Celestinas" y libros de caballerías*

¿Qué géneros eran susceptibles de ser oralizados a través de lecturas en voz alta, memorización, recitación, canto? Comencemos por el umbral de nuestro periodo. En su prólogo a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (desde la edición sevillana de 1502), Fernando de Rojas informa que "esta presente obra ha seýdo instrumento de lid o contienda a sus *lectores"* (1992, 200), lectores que, según nos aclara enseguida, son las "personas [que] se juntaren a oýr esta comedia" (201): "lectores" que oyen. El epílogo de Alonso de Proaza a la *Celestina,* por su parte, se dirige al "lector" que va a leer la obra en voz alta –o a recitarla de memoria–, casi actuándola:

> Si amas y quieres a mucha atención
> *leyendo* a Calisto *mouer los oyentes*,
> cumple que sepas *hablar* entre dientes,
> a vezes con gozo, esperança y passión,
> a vezes ayrado, con gran turbación.
> Finge *leyendo* mill artes y modos,
> *pregunta y responde por boca de todos*,
> llorando y riendo en tiempo y sazón.
> (1992, 614)[13]

Los comentarios contemporáneos sobre la *Celestina* que ha reunido Maxime Chevalier emplean las palabras *leer, lección, lectores;* no podemos saber si se refieren a lecturas silenciosas –sin duda las hubo– o más bien a esas lecturas en voz alta de cuya existencia dan fe muchos testimonios: Villegas Selvago ("dando gusto al *apetito auditivo"* [Gilman, 1972, 322]), Andrés Laguna (?) en el *Viaje de Turquía* ("El [consejo] que mi tía Celestina […] daba a Pármeno nunca a mí se me olvidó desde la primera vez que le oí") o Bartolomé de Villalba ("ésta dicen ser la casa de nuestra madre Celestina, *tan escuchada de los doctos"* [Chevalier, 1976, 150, 151]). Lozana, la andaluza, invita a Silvano a que vaya a visitarla "el domingo a cena y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y la Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas muncho". Ella tiene en

casa la *Celestina*, "mas no me la leen a mi modo como haréis vos" (Delicado, mam. XLVII; 1985, 399).[14] Por extraño que pueda parecernos, las obras celestinescas fueron también objeto de memorizaciones y recitaciones: dice un personaje de fray Juan de Pineda (1589, 116 rº-vº): "Muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas* y leerlas hasta las saber de coro".

Otros gustaban de escuchar la lectura de extensas novelas no dialogadas. Para los libros de caballerías hay pruebas contundentes: aquella frase del letrado Arce de Otalora, en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550), "En Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libro de éstos y le leen en las Gradas" (Chevalier, 1976, 91; Asensio, 1974, 452); la crítica de Pero Mejía (en su *Historia imperial y cesárea*, de 1547) a quienes piensan que las aventuras contadas en esos libros "passaron assí como las leen *y oyen"* (Thomas, 1920, 171) y, análogamente, el relato de Rodrigues Lobo, en 1619: "En la milicia de la India […] ciertos soldados camaradas [portugueses], que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo", y uno de ellos "tenía todo lo que oía leer por verdadero" (Leonard, 1953, 36 y s.); el indignado comentario de Luis Vives (1940, 34) sobre las doncellas aficionadas a las caballerías: "Estas tales no sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran *perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír"* (Leonard, 1953, 70 y s.); la preciosa anécdota sobre el caballero portugués que, llegando a su casa, encuentra a su mujer, hijos, hijas y sirvientes llorando porque se ha muerto Amadís; o sea, que habían estado leyendo el libro juntos, huelga decir que en voz alta.[15]

El entusiasmo por los libros de caballerías pudo producir, a su vez, portentos de memorización. Un fanático del *Palmerín de Olivia* "lo sabía de cabeza", según cuenta Alonso de Fuentes (Menéndez Pelayo, I, 1925, cclxviii). Un caso especialmente notable es el de Román Ramírez, que nos reveló L. P. Harvey en 1975. Ese morisco fue procesado por la Inquisición y murió en sus cárceles en 1599. Se le acusaba de tener tratos con el diablo, entre otras cosas, porque era capaz de recitar de memoria muchos libros de caballerías. En realidad, como él mismo aclaró, hacía lo siguiente:

> tomaba en la memoria […] la sustancia de las aventuras y los nombres de las çiudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían […], y

después, cuando lo recitaba, alargaba y acortaba en las raçones cuanto quería (Harvey, 1975, 97).

Se trataba de una memorización libre, no literal, como ha sido frecuente en las literaturas orales y como seguía siendo frecuente, según veremos, en las oralizaciones de la Edad de Oro.

2. *Libros de pastores; novelas cortas, cuentos*

Si los libros de caballerías se leían y recitaban de viva voz, así, con más razón otras novelas no tan extensas.[16] En la historia de Teágenes y Cariclea, según Lope de Vega, se usa del suspenso "para mayor gusto del que *escucha"* (1968, 60). El perro Berganza compara la vida de los pastores reales con los descritos en las novelas pastoriles, "de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa […]. Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente […]" (Cervantes, 1917, II, 224, 226, 228).

Cervantes, que leía en silencio *(infra*, cap. VII, pp. 157 y ss.) parece jugar con la idea de que también su *Quijote* podría ser leído oralmente, a menos que fuera sólo coquetería el final de II: 25, "comenzó a decir *lo que oirá y verá el que le oyere o viere* el capítulo siguiente" (239) y el epígrafe de II: 66, "Que trata de *lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer"* (541).[17] Los capítulos del *Quijote* rara vez son largos y tienden a una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías, lo mismo que en ciertas crónicas. Se diría que en todos estos casos estaban planeados así en función de posibles lecturas orales, pues en ellas era importante no cansar a los oyentes.[18]

A propósito de esta brevedad necesaria en textos destinados a la lectura en voz alta, es interesante el pasaje de *El estudioso cortesano* (1573) en que Lorenzo Palmireno aconseja al estudiante que está al servicio de unos señores:

> Cuéntales con que se recreen cosas que son poco familiares, como la historia de don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona […]. Están en francés, son muy suaves, durará de contar cada una media hora, *sin que se fatiguen los oyentes*. Llámase el librico *Les histoyres tragiques* […] (Chevalier, 1975, 18, nota 12).

Se trata de la traducción francesa de Bandello. Ya estamos, pues, en el terreno de la novela corta, sobre cuya lectura oral hay

abundante documentación. Decía Pero Mejía en el prólogo a su *Historia imperial y cesárea* (1547) que "las fábulas y consejas *oímos* de buena gana" (Porqueras Mayo, 1965, 70) y Gracián Dantisco, en su capítulo sobre "las novelas y cuentos", aconsejaba:

> procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que […] pueda(n) causar asco a quien le *oye*, […], especialmente si en el *auditorio* huviesse mugeres […]. Y mientras pudiere no confundir los *oyentes* ni trabajalles la memoria, lo procure (1968, 155).

Por su parte, Lope de Vega dirá, sobre las novelas cortas, que "en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los *oídos"* y, dirigiéndose a Marcia Leonarda: "serviré a vuestra merced con ésta [novela], que por lo menos yo sé que no la ha *oído"* (1968, 74, 28). También Rodrigues Lobo decía que las "historias", o sea, las novelas cortas, habían de narrarse "de manera que vayan aficionando el deseo de los *oyentes"* (Menéndez Pelayo, II, 1931, civ); un personaje de Suárez de Figueroa elogia "los entretenimientos domésticos de la noche, *el recreo de novelas y varia lección al brasero"* (1913, 364).

Frente a la chimenea doméstica,[19] en los mesones, durante las largas caminatas se leían novelas cortas, o bien se contaban de memoria, sin el libro a la vista: se "recontaban" más o menos libremente. Lo vemos, por ejemplo, en las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, donde un interlocutor pide que "diga el señor Silvio alguna historia de las muchas que tiene leídas", mientras otro promete leer para sí "algunas historias que poderos contar" (1942, 426, 427).[20]

La práctica de la narración libre era aún más frecuente en los cuentos breves, en las fábulas o consejas, que, como ha dicho Pabst, constituían una "novelística improvisada", "mezcla de relato y de mímica" (1972, 224), que venía de muy atrás. En el Siglo de Oro español se tenía conciencia de que los cuentos, como decía Rodrigues Lobo, "no tienen tanta retórica [como las "historias"], porque lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y la que tiene de suyo la cosa que se cuenta" (en Menéndez Pelayo, II, 1931, civ).[21] Género consustancialmente oral, el cuento fue convertido en el siglo XVI en literatura escrita por hombres como Timoneda, Melchor de Santa Cruz y tanto otros. Pero literatura escrita, en parte, con la finalidad de contribuir a mejorar la calidad y la cantidad de esa tradición oral (Chevalier, 1975, 17-21).

Los cuentos se publicaban para ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones. Nada mejor para ilustrarlo que los preliminares a *El sobremesa y alivio de caminantes* (1563) de Juan Timoneda. En el prólogo leemos: "Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído podrás brevemente *saber de coro*, para poder *decir* algún cuento de los presentes" (1990, 202); en el "Soneto a los lectores" (1990, 201) habla el libro:

> Por eso el *decidor* hábil, prudente,
> tome de mí lo que le conviniere,
> según con quien terná su pasatiempo.
> Con esto dará gusto a todo *oyente*,
> loor a mi autor, y al que *leyere*,
> deseo de me ver en algún tiempo.[22]

Timoneda quería que los cuentos se memorizaran tal como él los había escrito: "que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos" (1971, 41); pero sospecho que la recitación literal sería menos frecuente que una narración más desprendida del texto; además, es de suponer, habría lecturas del libro en voz alta y, quizá, lecturas silenciosas. La recepción sería, pues, colectiva en muchos casos, individual y solitaria en otros; la repetición, muy apegada al texto escrito/impreso o bastante alejada de él. Y esto, lo mismo para los cuentos-anécdota que para las *novelle*, géneros entre los cuales no había una frontera precisa.

Las novelas breves no italianizantes tendrían los mismos, variados, tipos de transmisión y de recepción. El *Abencerraje* es "contado" por Felismena a los pastores y pastoras en la *Diana* de Montemayor (desde la edición de 1561), supongamos que de manera no muy literal. Don Quijote, en cambio, se lo sabía al pie de la letra, pues pudo repetirle a su vecino el labrador "las mesmas palabras y razones que el cautivo abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mesmo modo que él había leído la historia en *La Diana"* (I: 5; 105). Con más razón tendrían muchos memorizado el *Lazarillo de Tormes*, que sin duda se leyó además en voz alta en muchas partes, y pienso que no contiene tanto misterio el hecho de que, contando con tan pocas ediciones, se hiciera famoso entre doctos (Rico, 1970, 96-99) e indoctos y se incorporara al folclor.[23]

Lo que evidentemente no solía aprenderse "a la letra", sino memorizarse de manera más libre, eran los cuentecillos y las facecias. Es probable que a los recitadores de esos textos les importara más la historia misma que la manera de contarla de quien los ponía por escrito, precisamente porque se trataba de poner en juego su propia capacidad histriónica en el momento de relatarla. Al pedir una reproducción fiel de su texto, Timoneda parece haber deseado para él una fijeza que no correspondía a las leyes del género y que, además, entraba en contradicción con las características de su público y las modalidades y circunstancias previstas para sus publicaciones, según las ha expuesto, admirablemente, Eugenio Asensio *(infra*, p. 78).

3. *La poesía lírica*

Si de los géneros narrativos pasamos a la poesía lírica, entramos en un ámbito donde la voz detenta aún más "el monopolio de la transmisión": la voz que recita y la voz que canta (Zumthor, 1987, 149). Garcilaso no está haciéndose eco de realidades ya desaparecidas ni de un mero topos retórico cuando habla del "Baxo son de mi zampoña ruda, / indigna de llegar a tus oídos" o de "mover la voz a ti debida", y dice "unas letras escribía […] que hablaban" (Égloga III, vv. 41-46, 12, 238-240). En los ambientes aristocráticos primero y luego en sectores cada vez más amplios de la población española, se recitaban y cantaban poesías de todo tipo: lírica de cancionero, villancicos y romances folclóricos y semipopulares, poesía italianizante. El canto de poemas está ampliamente documentado por los cancioneros polifónicos, los libros de vihuela, los cancioneros poéticos con cifras para guitarra (Valcárcel, 1988), obras como *El cortesano* de Luis Milán, abundantes textos literarios y otros testimonios.[24]

En muchas obras se evoca el canto y la recitación de textos poéticos que, las más veces, se sabían de memoria (véase cap. VI, pp. 143 y ss.). Los personajes del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés citan coplas que se saben "de coro"; ochenta años después, los del *Pasajero* de Suárez de Figueroa recuerdan palabra a palabra composiciones que escribieron tiempo atrás. Cervantes recordaba en sus últimos años los versos de Lope de Rueda que había escuchado de muchacho (1984, Prólogo al lector).

La memoria hacía viajar la poesía española por el tiempo y por el

espacio. Según cuenta Vera Tasis (1681, sin fol.), Agustín de Salazar y Torres, en su infancia en la Nueva España, se dedicó a la poesía, "ayudado de vna feliz memoria", y "en aquel sabio Colegio de la Compañia de Jesús, teniendo aun menos de doze años de edad, después de auer recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordovés […]".

Y el anónimo morisco exiliado en Túnez que escribió el *"Kama Sutra* español", según nos cuenta Luce López Baralt (1991, 18), cita de memoria "innumerables versos" de Lope de Vega, "utiliza casi al pie de la letra un diálogo de *La hermosura de Angélica* y prosifica […] un poema del Libro V de la *Arcadia";* también "hace gala de conocer de memoria los sonetos y las églogas de Garcilaso, los poemas más complejos de Góngora, los sonetos de Lope, las alegorías de los sueños quevedianas, los romances populares".

La escasez de ediciones impresas de textos poéticos, demostrada por Rodríguez-Moñino, algo tendrá que ver con el hecho de que, en términos generales, la poesía no se escribía para ser leída en silencio y a solas; a la vez, la abundancia de cartapacios manuscritos que recogían poemas de todo tipo se explicaría en parte por el hábito generalizado de la memorización, de la recitación y del canto, a los cuales servirían de apoyo, igual que en la Antigüedad y la Edad Media (véase cap. I, pp. 16 y ss., y cap. VI). Creo indudable que los contemporáneos conocían muchísimos poemas, no por haberlos leído con los ojos, sino por haberlos *oído* y repetido. A la recitación pública de poemas que se hacía en justas poéticas y reuniones de academias[25] hay que añadir las presentaciones en calles y plazas. Dice Cervantes en la *Adjunta al Parnaso:* "Yten se ordena que ningún poeta graue haga corrillo en lugares públicos recitando sus versos, que los que son buenos en las aulas de Atenas se auían de recitar, que no en las plaças (1922, 132-133)". Hasta de los poemas más culteranos podían hacerse lecturas públicas, a juzgar por lo que imagina Quevedo en *La hora de todos:*

> Estaba un poeta en un corrillo leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas, tan zabucada de cláusulas y cortada de paréntesis, que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba. Cogiólo la hora en la cuarta estancia, y a la obscuridad de la obra […] acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la Musa […] (1980*b*, 194-196).

Nos encontramos justo en la época en que, según su traductor al alemán, el jesuita Francesco Sacchini[26] se preguntaba "¿Debemos leer en voz alta o en silencio?" y contestaba "Soy de la opinión de que hay que leer a los poetas preferentemente en voz alta y como cantando", mientras que los escritos científicos deben leerse en silencio (Schön, 1987, 99-100).

4. *El teatro*

Sin duda, la lectura y recitación de toda clase de obras en las calles y plazas seguía teniendo –lo mismo que los sermones–mucho en común con el espectáculo teatral, como lo había tenido en la Edad Media (Zumthor, 1987, 263-268, 287-295). En cuanto al teatro propiamente dicho, no debería yo hablar aquí de él, por razones obvias: se trata del género oído y comunitario por excelencia.[27] Pero sí importa destacar que en el Siglo de Oro la gente parece haber ido a los *corrales* más para oír que para ver.

> Oye atento y del arte no disputes,
> que en la comedia se hallará de modo
> que oyéndola se pueda saber todo.

Son palabras de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), donde por cierto abundan referencias a los aspectos orales del teatro, mientras que su faceta visual no le merece comentario alguno. Algo tendrá que ver esto con el hecho de que mayoritariamente se hable de *oír* comedias,[28] rara vez de verlas.[29] Es interesante a este respecto lo que ocurre en la inédita comedia de los *Naufragios de Leopoldo*, escrita por un "Morales, representante", en 1594. Los personajes están presenciando una comedia supuestamente actuada entre bastidores, en la cual hay cuchilladas. Éstas, comenta Urganda,

> son bien escusadas
> en las cosas de olgura;
> *para el gusto basta oýr*
> aquellos dichos discretos,
> llenos de agudos conçetos
> (CANAVAGGIO, 1978, 165)

Por algo la palabra casi única para designar al que hoy llamamos "espectador" era *oyente*, como lo ha confirmado Jean Sentaurens (Botrel/Salaün, 1974, 74 y s., nota 27). Antes de enfrentarse a los temibles leones, don Quijote le dice a don Diego de Miranda: "Ahora, señor, […] si vuesa merced no quiere ser oyente desta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo" (II: 17; 162), ¡y aquí se trata de una tragedia que va a verse, no a oírse! Pasa lo mismo que con la palabra *auditorio*, la cual también puede aplicarse al público de un espectáculo visual: "tiene tanto auditorio mirándole", leemos en Vélez de Guevara (1922, 244).

Otros géneros prosísticos

Según hemos venido viendo, todo eso que hoy llamamos literatura y que leemos a solas y en silencio, en el Siglo de Oro solía entrar por el oído y constituir un entretenimiento colectivo. Como en la Edad Media, la comunicación de los textos era a menudo un fenómeno globalizador, que iba mucho más allá de ellos;[30] implicaba la percepción física –auditiva y visual– del lector o recitador por sus oyentes y de éstos entre sí, y una continuada interacción de todos los participantes.

A la vez, no faltan para España testimonios sobre la lectura oral de obras prosísticas que no eran de ficción. De pronto leemos, por ejemplo, que un fraile antierasmista exclamó furioso: "¿Qué esperan los que tienen entre manos el Cherrión o Chicharrón de Erasmo, los que leen sin cesar en los corrillos y vías públicas?"[31] O vemos a cronistas contar con la lectura en voz alta de sus extensas historias: Bartolomé de las Casas, por ejemplo, que al final del prólogo de la *Historia de las Indias* dice: "y así esta corónica podrá engendrar menos fastidio y mayor apetito de ser proseguida por los oyentes" (1951, I, 22); Bernal Díaz del Castillo, que escribe cosas como "Ya habrán oído en los capítulos pasados lo por mí recontado acerca de…" (1982, 650), e intitula un capítulo, el CCXII, "De otras pláticas y relaciones que aquí van declaradas y serán agradables de oír" (1982, 658).[32] O Gaspar de Villagrá, que dedicando a Felipe III su *Historia de la Nueva México*, le dice: "y si por cualque buena suerte alcanzo a teneros, Monarca, por oyente, ¿quién duda que con admirable espanto la redondez del mundo todo escuche?" (1900, I, 1).

También nos encontramos con que las cartas solían leerse en voz alta y aun se memorizaban. Las *Epístolas familiares* de Guevara abundan en indicios de lectura oral, no sólo ante el supuesto destinatario: "He querido contar estas pocas de antigüedades para que sepan *todos los presentes* […]" (1950, I, 55). En una ocasión, pide al destinatario de sus "letras""que las leáis y rasguéis o queméis, porque podría ser que algún día las leyésedes delante algunos no muy sabios" (I, 266). Suele pensar Guevara en una doble lectura posible, con los oídos y con los ojos sólo: "Escrevir mi poquedad a vuestra grandeza […], si paresciere a los que lo oyeren cosa superba y a los que la vieren cosa descomedida […]" (I, 91).

La costumbre de leer cartas ante conjuntos de personas está bien documentada. Pedro Mártir de Anglería escribe al papa León X: "En el libro que en forma de carta enviamos a tu Beatitud el año pasado […] y que Tu Santidad misma leyó ante un auditorio de muchos cardenales […]" (Década III, libro IX; 1964, 375). Los amigos de Juan de Valdés, estando él ausente, se reúnen para leer sus cartas:

> y esto avemos hecho siempre assí y con ello avemos tomado mucho descanso, passatiempo y plazer, porque con la lición refrescávamos en nuestros ánimos la memoria del amigo ausente, y con los chistes y donaires […] teníamos de qué reír y con qué holgar, y notando con atención los primores y delicadezas que guardávades y usávades en vuestro escribir castellano, teníamos sobre qué hablar y contender (Valdés, 1928, 3-4).

Cardenio se sabe de memoria la carta de Luscinda *(Quijote*, I: 27; 332), y el cautivo, la carta a la mora que él mismo le dictó al renegado (I: 40; 490). En un diálogo de su *Corte na aldea e noites de inverno*, Francisco Rodrigues Lobo (1619, 25 rº, 31 vº, 32 vº) hace que don Leonardo cite de memoria, como si fuera la cosa más normal, una gran cantidad de cartas, todas de una página o poco menos.

Además de las *Epístolas familiares*, otras obras de fray Antonio de Guevara estuvieron también pensadas para una lectura ya ocular, ya auditiva, a juzgar, digamos, por lo que dice en los dos prólogos del *Marco Aurelio con el Relox de príncipes* (1543, iiij rº y sin fol.): "El que esto oyere o leyere no se deue marauillar, sino dello se aprouechar"; "todos los que esto oyeren y leyeren loarán […]"; "A los que esto oyeren o leyeren pregunto […]".[33] Por su parte, Luis Zapata evidentemente concibió su *Miscelánea* para ser escuchada, como bien lo ha mostrado Francisco Márquez Villanueva:

> Él se imagina muy vivamente hallarse en presencia de un público que cuelga de sus palabras; no piensa en términos de *lectores*, sino de *oyentes* constituidos en auditorio (p. 245) y con los que tiene establecido el convenio […] de entretenerlos con historias verdaderas y curiosas a cambio de que le presten atención y crédito. […] Zapata se consideraba no tanto un escritor, sino como trujamán de un retablo de maravillas. […] Precisamente hallamos aquí la clave para entender la curiosa fisonomía estilística de muchas páginas de la *Miscelánea*, […] donde el carácter de libro *conversado* se impone lo mismo en los detalles que en su impresión de conjunto (1973, 118).

Ya en el siglo XVII, un discípulo de Jiménez Patón lee en público, en Villanueva de los Infantes, una "Apología en defensa de la dotrina del Maestro […]" (1965, 109-114). De un memorial de Quevedo en defensa de la política monetaria del conde-duque, el *Chitón de las tarabillas*, le cuenta Lope de Vega al duque de Sesa: "Leyómele una tarde don Francisco de Aguilar en un coche en el río" (Lida, 1981, 34).

NUEVAMENTE, EL PÚBLICO: SUS TRANSFORMACIONES

Hemos de suponer que hubo textos que, por su índole misma, exigían una lectura solitaria y silenciosa.[34] Es cuestión de investigarlo. Por lo pronto, me sorprende encontrar indicios de lectura oral en obras de lenguaje muy complejo, como para ser leídas despacio y volviendo atrás. ¿Podían captarse al vuelo los enredadísimos juegos conceptuales de la *Pícara Justina?* Parece difícil; pero cuando su autor afirma que el libro llegará a "todos los hombres de cualquier calidad y estado", incluyendo a oficiales, mesoneros y mujeres (López de Úbeda, 1912, I, 14 y s.), parece estar previendo una recepción auditiva de su texto, puesto que pocos artesanos y mesoneros y poquísimas mujeres sabían leer. Cualquiera diría que la épica culta tampoco se prestaba a una lectura colectiva, pero cuando en el prólogo al *Bernardo* vemos a Balbuena afirmar que es "el vulgo y generalidad del pueblo que por la mayor parte lee [o sea, escucha] estos libros" (1988, 39), tenemos que cambiar de opinión. Lo mismo, cuando vemos que Bocángel, en el preludio al *Retrato panegírico del serenísimo Carlos de Austria…* (1633), censura el gusto generalizado por los poemas épicos de tema "lascivo" y exclama que *"se oirá*, ¡oh lástima!, de mejor gana el llanto de Venus […]" (Porqueras Mayo, 1968, 179, 191 y s.).

Estamos ya tocando con la mano el tema de la difusión de la

literatura culta, y aun cultísima, entre amplios sectores de la población en el siglo XVII. La hemos visto documentada en bastantes citas y debemos buscarle una explicación.

Atendamos, por lo pronto, a los importantes cambios estructurales que se fueron produciendo en el público de la literatura desde la primera mitad del siglo XVI. En esos momentos, el público de la poesía, el teatro y la novela parece haber sido predominantemente aristocrático; pero se fue ensanchando de manera gradual, a la par que la incipiente burguesía comercial experimentaba un ascenso prometedor.

Dice Domínguez Ortiz que aproximadamente entre 1535 y 1575 "Castilla pareció más próxima a convertirse, si no en un país de burgueses, al menos en una nación en que éstos desempeñaran un papel importante" (1974, 148). No es casual, sin duda, que en la década de 1530 empezara a imprimirse en pequeños cancioneros de bolsillo la poesía cortesana que antes había aparecido impresa en el gran formato del *Cancionero general*. Fue también en las décadas medias del siglo cuando el teatro profano salió de los salones a la calle, cuando se produjo la intensa actividad editorial de un Juan Timoneda. Timoneda, ha escrito Eugenio Asensio (1978, 29),

> ejerció su industria y magisterio poético en un siglo que transitaba de una cultura oral a una cultura tipográfica. Su producción está orientada preferentemente, no hacia el lector solitario, sino hacia los oyentes en contacto. Sus relatos y facecias en prosa convidaban a ser recitados o recontados para alegrar las veladas o aliviar las fatigas del camino. Sus cancionerillos no eran letra muerta, sino letra para cantar, para ser reavivada en la calle o el salón.

Cuentos, cantares, teatro de Lope de Rueda: toda una producción destinada a una amplia divulgación por vía oral; una producción que ya no era idéntica a la de la etapa anterior, aunque entroncara con ella. ¿Cuál era su público, su nuevo público? Sin duda, en buena medida, los estratos medios urbanos. Los mercaderes y financieros no tenían bibliotecas, comprueba Chevalier (1976, 27-29); quizá, en efecto, no fueran grandes lectores; pero pueden haber sido buenos "oidores". Sería extraño que esa clase en ascenso no aspirara a reforzar su estatus social tratando de asumir la cultura que antes había sido patrimonio exclusivo de las clases dominantes.

Desde los años setenta-ochenta del siglo XVI la literatura se va expandiendo a ojos vistas hacia los sectores populares, que antes sólo habían recibido migajas del banquete literario. Surge la

"comedia nueva"; los corrales se llenan de oyentes de todos los estratos. La inmensa producción de romances nuevos y letrillas, medio populares, medio cultos, circula igualmente entre ricos, pobres y medianos; desde los últimos años del siglo XVI, por las calles se cantan y se bailan seguidillas impregnadas de petrarquismo junto a otras más populacheras; los elevados poemas heroicos se leen ante "la generalidad del pueblo", que es también a comienzos del siglo XVII "a quien por la mayor parte toca leer" los libros de caballerías, como atestigua Cervantes *(Quijote*, I: 48; 568),[35] pues todo apunta a que los libros de caballerías publicados en la primera mitad del siglo XVI –que son los más– se escribieron sobre todo para un público aristocrático y que después conquistaron la afición de los sectores medios y populares (los testimonios de lectura ante artesanos, soldados, segadores son ciertamente posteriores a 1550).[36] Cervantes escribe el *Quijote* para los simples y los discretos (Prólogo a I; 58), para el "lector ilustre o quier plebeyo" (Prólogo a II; 33). Lope de Vega compone sus novelas cortas lo mismo para "los que no saben" que para "los que entienden"; su fin, como el de las comedias, es dar "contento y gusto al pueblo" (1968, 74).

El público cobra en Madrid –y, menos, en otras ciudades– proporciones gigantescas. El escenario de la literatura es invadido por el temido *vulgo*, la gran masa amorfa de los que no pertenecen a la aristocracia ni al alto clero ni a los círculos literarios, artísticos o científicos. Lo vemos siempre vituperado por los escritores, incansablemente contrapuesto a los "discretos". El vulgo son los que no saben y no comprenden, los "ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates" (*Quijote*, I: 48; 568), "a sola la armonía de los consonantes o al superficial deleite de la fábula" (Balbuena: Porqueras Mayo, 1968, 179), los nacidos "para pescados de los estanques de los corrales, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio" (Vélez de Guevara, 1922, 6 y s.), los que silban las comedias, los mordaces, envidiosos y avarientos (Mateo Alemán).

Despreciado y todo, "el vulgo iba a ver representar las mismas obras teatrales y leía [leía-oía] los mismos libros que los discretos", como ha dicho Riley (1971, 175).[37] Es probable que muchos de quienes lo integraban captaran infinitamente más de lo que sus despectivos censores suponían. Después de todo, tenían tras sí un largo adiestramiento. Desde la Edad Media la oratoria sagrada había suministrado a las clases populares una comprensión

sofisticada de los textos bíblicos,[38] un contacto permanente con esa "elegancia del lenguaje [y] la agudeza de los pensamientos y conceptos levantados" que caracterizaba a los buenos sermones.[39] Durante el siglo XVI habían venido recibiendo oralmente porciones cada vez mayores de las letras divinas y humanas, en verso y en prosa.[40] Los pliegos sueltos desempeñaron aquí un papel de primer orden; leídos en voz alta, contribuyeron, entre otras cosas, a divulgar en las clases populares la artificiosa poesía de cancionero y la ideología del amor cortés.[41]

Hay a este propósito un hecho notable: en la lírica folclórica española e hispanoamericana de nuestros días sobreviven coplas de Álvarez Gato, el comendador Escrivá y otros poetas cortesanos; sobreviven también temas, motivos, tópicos, clichés de la lírica cancioneril[42] y –lo que es más revelador– estructuras conceptuales y rasgos estilísticos de esa poesía. Me limito a citar un caso. He aquí una cuarteta de Garci Sánchez de Badajoz, que figura en el *Cancionero general* de 1511, y otra anónima de la *Flor de enamorados* (1562):

> En dos prisiones estó
> que me atormentan aquí:
> la una me tiene a mí,
> y la otra tengo yo.
>
> Con dos cuidados guerreo,
> que me dan pena y sospiro:
> es el uno cuando os veo
> y el otro cuando no os miro.[43]

Este esquema distributivo y antitético reaparece idéntico en coplas que se cantan hoy:

> Dos besos traigo en el alma
> que no se apartan de mí:
> el último de mi madre
> y el primero que te di.
>
> La pena y la que no es pena

todo es pena para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.[44]

Las figuras etimológicas, las antítesis y paradojas, casi toda la retórica y el conceptismo de la lírica amorosa cortesana pasaron a ser recursos productores de poesía folclórica. Para que esto ocurriera, tuvo que haber primero una intensa divulgación oral de esa lírica entre los estratos populares.[45] Y por lo visto la hubo: ya Boscán decía que el "verso que usan los castellanos" ha alcanzado la honra –muy dudosa, por cierto– de "ser admitido del vulgo" (Porqueras Mayo, 1965, 211).

Esto significó un entrenamiento del oído y de la sensibilidad que continuó su marcha ascendente. A comienzos del siglo XVII decía Suárez de Figueroa (1913, 47): "Cánsame sumamente el uso de las rimas y aquella violenta necesidad del consonante, *tan apetecido del vulgo"*. La asimilación de la poesía cortesana trajo consigo la de su característica "agudeza". Al finalizar el XVI podía exclamar López Pinciano: *"mirad la gente menor quán aguda es en sus conceptos y dichos*" (1953, II, 208).[46] En ese momento la gente menor había llegado a la mayoría de edad en materia de literatura culta. Una loa anónima de 1609 nos dice:

Allega la poesía
en aquesta edad agora
a tal punto, que ni un punto
puede crecer de las otras.
Todos gustan de concepto;
ya no hay vulgo, nadie ignora;
todos quieren en la farsa
buenos versos, trazas propias.[47]

Pese a los detractores del vulgo, era un hecho que la gente se había aficionado a la literatura, captaba mucho y tenía ya sus exigencias. Gran parte de la enorme producción literaria del siglo XVII respondió lo mismo al "gusto" del vulgo que a su capacidad de comprender y sentir una literatura sofisticada. Esa capacidad se fue afinando al correr de los años por el intenso contacto con toda

suerte de obras literarias; sólo así podemos explicarnos el éxito masivo de un Calderón de la Barca.

Que en todo este proceso la transmisión de la literatura a través de la *voz* desempeñó un papel de primer orden, espero que haya quedado claro. De no haber continuado vigente el modo medieval de difusión y recepción de los textos, a la par que surgía la lectura silenciosa, el Siglo de Oro de las letras españolas no habría sido lo que fue. Y habría sido también muy diferente de como fue.

1 En su forma original y con el subtítulo “La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, este texto fue una ponencia leída en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980) y publicada en Bellini (coord.), 1982, I, 101-123. Recientemente se ha publicado un extracto en Egido (coord.), 1992.

2 Estos varios tipos de “lectores”, lo mismo que las “situaciones de la lectura”, han sido estudiados, sobre todo para el siglo XVIII, por Schön, 1987, cap. IV.

3 Esta convivencia constituiría una manifestación específica de lo que en inglés ha dado en llamarse *interfaces* de lo escrito con lo oral. En su libro de 1987, Jack Goody ha estudiado el fenómeno desde otro ángulo, que es, básicamente, el de la *producción* –no la *recepción*– de textos literarios en una serie de culturas orales situadas en contextos culturales que no desconocen la escritura. Véase aquí cap. I, nota 41.

4 Para los cuentos, véase Chevalier, 1978; para los romances, Menéndez Pidal, 1953; para la lírica, Frenk, 1978 y 1984.

5 Suele hablarse de “estilo oral”, sin aclarar siempre si se trata de un estilo que quiere reproducir el lenguaje hablado (pero que puede leerse en silencio) o de un estilo destinado a ser oído; suele usarse el término *oral* para designar textos y procedimientos de tipo folclórico, etc. En el interesante volumen 7 de *Edad de Oro* (1988), dedicado a la “Literatura oral”, el término se emplea con sentidos diferentes, y su uso no es siempre convincente; me pregunto, por ejemplo, si de veras “cabe hablar de poesía oral para referirse a obras concebidas ante todo para la audición y no para la lectura silenciosa” (Blanco, 1988, 46) (Véase cap. I, nota 12). Quien ha sido muy cuidadosa en la diferenciación de las “oralidades” es Mercedes López-Baralt, en su artículo de 1989, que estudia varias modalidades en Guamán Poma de Ayala.

6 Encuentro la palabra *oidores* por ‘oyentes’ ya en la *Retórica* de Salinas (1541, lviij rº): “es muy gran ventaja quando los que escriuen ponen la cosa con tanta evidencia, que realmente parezca a los *oydores* que la veen”. Como forma quizá jocosa, que equipara a los oyentes con los ministros de justicia, aparece en la *Obra llamada María* de Timoneda: “había de venir una obra del sanctéssimo nascimiento de Christo, para lo qual sopricava mucho el Auctor a tan ínclytos *oydores* prestassen un poco de silencio” (Asensio, 1978, I, 26). Del hermano del cautivo en el *Quijote* (I, 42; 518) se dice: “a todo lo cual estaba tan atento el *oidor*, que ninguna vez había sido tan oidor como entonces”. Un contemporáneo habla de los que van a los sermones “no haciendo oficio de *oyentes* humildes, sino de censores y *oidores* rigurosos” (D. Alonso, 1962, 98). Quevedo –o quien fuera el autor del prólogo al *Buscón*– viene a decir que hay lectores necios, “ciegos”, que “no pueden leer” y que por lo tanto sólo pueden ser *oidores* del texto; *lector* es el discreto, *oidor* es el ignorante, que, como los ministros de justicia, se mete a censurar lo que no entiende. Francisco López de Úbeda hizo con los mismos conceptos un juego aún más vertiginoso: “porque yo en el discurso deste mi libro […] quiero despertar amodorridos ignorantes, amonestar y enseñar los simples, para que sepan huyr de lo mismo que al parecer persuado. No hablo con los *necios* que, para ser *oydores* de mi sala, a los tales cuéntolos por *sordos*, y aun ternía a gran merced si para en caso de *leer* fuessen *ciegos*, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezassen a cierra ojos que con ellos” (1912, I, 47). Otra forma festiva para ‘oyente’ se encuentra en el tranco IV del *Diablo cojuelo* (Vélez de Guevara, 1922, 112), cuando el ridículo dramaturgo habla a los huéspedes de la posada de una comedia que ha escrito: ante lo cual “hubiéronse de caer de risa los *oyones*”.

7 Suárez de Figueroa, 1913, 76; véase San Román, 1935, lxxxvii-cviii. Recordemos también lo que dice Cervantes en el prólogo al primer *Quijote:* que si pidiera sonetos

laudatorios “a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España” (I, 53).

8 No está de más recordar que en la Europa medieval y, en mayor o menor medida según los países, en los comienzos de la edad moderna, sólo una muy pequeña minoría sabía leer y escribir. Pero, como dice Nelson (1976-1977, 112), el analfabetismo “no es, creo, una razón necesaria, y ni siquiera la más importante para la práctica” de la lectura en voz alta; y cita testimonios renacentistas de lectura ante reyes y príncipes (113-114).

9 Zapata cuenta en su *Miscelánea* (anécdota 76) que Carlos V y la emperatriz mandaban que les leyeran libros de caballerías (Chevalier, 1976, 75 y s.). También se hacía leer Carlos V la *Silva* de Pero Mejía. Sobre la muy común práctica de leer ante reyes, grandes señores y damas durante las comidas en esa época, véase Nelson, 1976-1977, 113-116; para los siglos XVII-XVIII, Schön, 1987, 177-178.

10 Por ejemplo, en Francia, los dirigidos por Bartolomé Bennassar, Marie-Christine Rodríguez (1978) y otros (Chevalier, 1976, 9).

11 Sobre artesanos poseedores de libros, véase Bennassar, 1967, 511, 528 y s. En una comedia de Ruiz de Alarcón –*La crueldad por el honor*, III– el gracioso critica a los artesanos y labradores que mandan a sus hijos a estudiar: “Ítem, porque haber pocos oficiales / mecánicos y pocos labradores / encarece las obras y labores, / no se admitan sus hijos al estudio / de las letras […]” (1959, II, 889 y s.). Es la misma crítica que hizo el arbitrista Lope de Deza en 1618 (Zavala, 1978, 59).

12 Véanse, entre otros, Rodríguez-Moñino, 1970, 85-126; García de Enterría, 1973, *passim;* Botrel, 1973-1974.

13 Véase, además, la segunda estrofa de Proaza, “Pues mucho más puede tu lengua hazer […]” (612), y el prólogo y el epílogo en verso del propio Rojas: “Desta manera mi pluma se embarga, / imponiendo dichos lascivos, rientes, / *atrae los oýdos* de penadas gentes […]” (190); “No dudes ni ayas vergüenza, *lector*, / *narrar* lo lascivo que aquí se te muestra” (609). Sobre este *narrar, cf. infra*, pp. 109-110. Léanse las excelentes páginas de Gilman, 1972, 319-322.

14 En la introducción a su edición hace notar Claude Allaigre (1985, 23-24) “la exigencia de lectura” de Lozana y cómo el citado pasaje remite a “un rasgo característico de la vida social”, a saber, la lectura en voz alta, que Delicado recomienda para su propio libro en el prólogo al encarecer “a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder”: *gasajo, gasajado* significaban “placer colectivo, que se toma en compañía” (Corominas-Pascual, s. v. *agasajar*).

15 La cuenta Francisco de Portugal en su *Arte de galantería*. Véase también Reyes, 1962*b*, 250; Asensio, 1974, 451-452.

16 Comentando una ponencia de M. Chevalier sobre el público de la *Diana* de Montemayor, Jean François Botrel opinó que esa novela pudo haberse leído colectivamente “dentro de los salones o de los círculos cortesanos” (Botrel y Salaün, 1974, 52), y en el mismo volumen alude también Noël Salomon al fenómeno de la lectura colectiva, del cual piensa que “se practicó mucho más de lo que parece” (27).

17 Opina Moner (1989, 130) que “la pseudo-alternative, *entendre / voir*, n’est plus ici de pure forme: le narrateur place, effectivement, sur le même plan le *spectateur –el que le oyere–* et *le lecteur –o viere el capítulo–*. Comme on peut en juger, la frontière entre le récit et le spectacle, le texte et l’image, l’écriture et la parole est, ici, particulièrement perméable”. *Cf.* II, 14 (143): don Quijote “fue sobre el de los Espejos, y quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto […] vio… ¿Quién

podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a *los que lo oyeren?"* En el *Viaje del Parnaso* (1922, 53), al final del "capítulo tercero": "Y boluiéndome a Apolo con turbada / lengua *le dixe lo que oyrá* el que gusta / saber".

18 Sobre esto, véase ahora Moner, 1988 y 1989, 84, 99. Observa Moner que "el capítulo cervantino raras veces coincide con una unidad narrativa" y que hay "cesuras abruptas con las que bien se echa de ver que lo que le importa al autor es mantener en pie la expectativa del lector o tal vez –¿por qué no?– de un círculo de oyentes" (1988, 124; *cf.* 1989, 71-85).

19 Como hacia fines del siglo XIV, cuando Bernat Metge dice de su traducción catalana del *Griseldis* de Petrarca que "ja la reciten per enganar les nits en les vetlles e com filen en hivern entorn del foc" (Deyermond, 1961, 13).

20 Otro pasaje interesante del libro: "Pues lo mejor de la conversación es esto, que *el contar o el oír una historia* bien dicha es poner el manjar en la boca" (Eslava, 1942, 16; y *cf.* 20, 426, *passim)*. Sobre los verbos *contar* y *narrar, cf*. aquí cap. IV, pp. 109 y s. Sobre la metáfora alimenticia, cap. I, nota 19.

21 Sobre la *gracia* como elemento destacado de la performancia oral, véase aquí mismo, las citas de Francisco Delicado (p. 60), Timoneda (p. 66), y en el capítulo VII, las de Lope y Guevara (nota 27).

22 *Cf.* Chevalier, 1975, 17-21. Más tarde Gracián Dantisco procuraría también enseñar a la gente a narrar bien los relatos (capítulo 13; 1968, 155-170). Pablos de Segovia dirá: "contábales cuentos que yo tenía estudiados para entretener" (Quevedo, 1980*a*, 208).

23 Chevalier (1976, 194) sólo atribuye la "tradicionalización" del personaje y de algún episodio del *Lazarillo*–no su éxito entre los doctos– a la difusión oral de la "materia" del libro, no de su texto mismo. No menciona la posibilidad de que se recitara de memoria.

24 ¿Sería habitual leer en silencio la poesía lírica entre los siglos XV y XVII? Dada la manera como en su libro de 1983 usa *to read* y *reader* (véase por ejemplo aquí cap. I, nota 13), Elias Rivers parece implicar una lectura puramente silenciosa de la canción de amor cortesana del XV cuando dice (1983, 53-54) que "it depended on readers who were experienced in the decoding of such texts. We have to imagine a socially elite group […], which frequently exchanged copies of these texts […]". De los romances y villancicos, en el XVI, afirma, igualmente, que además de repetirse y cantarse "se leían" (56). Es posible, pero aún nos faltan pruebas.

25 Su "oralidad esencial" ha sido admirablemente expuesta por Aurora Egido (1988), no sólo para la poesía, sino para "una actividad de géneros variados que se basó en una constante manifestación oral" (73). "El abanico académico de los géneros y subgéneros orales abarca desde la oración, la introducción, la comedia y el discurso, al vejamen y los dichos o hablillas, los cuentos y refranes, pasando, entre otros, por lo más efímero y difícil de testimoniar, la poesía 'all'improviso', o *poesía de repente"* (74). Véase también, en el mismo volumen 7 de *Edad de Oro*, los trabajos de Mercedes Blanco y María Soledad Carrasco Urgoiti.

26 Francesco Sacchini, *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione oratio Francisci Sacchini e Societate Iesu. Ingolstadii…*, 1614 (Schön, 1987, 377, nota 121). Fue muchas veces reeditado, entre 1614 y 1898, sin que pueda saberse por ahora en qué medida las reediciones transformaron el texto de la princeps (Schön, 1987, 377, nota 122). La edición de Leipzig, 1738 *(Libros cum profectu legendi ratio. Accesserunt facillima bibliothecas in ordinem redigendi methodus et varius eridutorum inprimis Leibnitii bibliothecas ordinandi modos)*, fue traducida al

alemán y comentada por Hermann Walchner: *Ueber die Lektüre, ihren Nutzen und die Vortheile, sie gehörig anzuwenden. Nach dem Lateinisch des P. Sachini [sic] teutsch bearbeitet und mit einem Anhange begleitet* (Karlsruhe, 1832). Erich Schön (1987) cita abundantemente la traducción de Walchner, y de su libro proceden mis propias referencias y traducciones al español.

27 Véase la bibliografía de Dolores Noguera (1988).

28 En el *Quijote* leemos, por ejemplo, que "de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada, saldría el oyente alegre […]" (I: 48; 571); Quevedo: "por esto tiene lugar en los oídos de los príncipes éste [alivio] de las comedias" (Porqueras Mayo, 1968, 151); Liñán y Verdugo: "mil inconvenientes se sacan de oírlas", "el aposento de la comedia que se ha de oír", "soy inclinado a oír comedias", etc. (1923, 176, 169, 173).

29 En estos últimos años ha habido un debate prolongado entre los estudiosos del teatro español sobre esta cuestión del oír y del ver. Mientras John G. Weiger ha hablado (1976) del carácter "auditivo" de la comedia española y Marc Vitse, defendido apasionadamente la "primauté absolue à la parole", que "privilégie […] chez celui qui la reçoit et qu'elle nomme *oyente*, le sens de l'ouïe" (1988, 263), Dixon ha propugnado "la comedia de corral de Lope de Vega como género visual" (1986); lo secunda Paterson, 1988.

30 *Cf.* Finnegan, 1992, xii: "when we say 'oral' we paradoxically, and almost by definition, mean something *more* than just verbal".

31 "Es quid isti expectant qui Erasmi Cherrion aut Chicharron prae manibus habent, qui in conciliabulis et viis publicis legunt?" Carta de Diego Gracián a Juan de Valdés, 23 diciembre de 1527, en Allen, 1906-1958, VI, 497.

32 Agradezco estas citas a Guillermo Turner. En el prólogo a su edición cita Carlos Pereyra otro pasaje que no he localizado: "Mi historia, si se imprime, cuando la *vean e oyan*, la darán fe verdadera" (Díaz del Castillo, 1942, x). Hace notar Pereyra (viii) la brevedad de los capítulos –cinco páginas o poco más– de Bernal Díaz; ello podría relacionarse con su previsión de una lectura oral. Véase *supra*, pp. 62-63, lo dicho sobre la brevedad de los capítulos en el *Quijote* y en los libros de caballerías.

33 *Cf.* Grey, 1973, 22: "The period of Guevara's creative activity falls on the borderline between the oral and the visual world, when books were still read aloud and moral maxims memorized. Perhaps some of the harsh attacks on fray Antonio's distinctive style would have been tempered had his critics kept this point in mind". Véase también Rallo Gruss, 1979.

34 Decía Sacchini (véase aquí nota 26), según la traducción alemana de Walchner: "Pero si leemos escritos de contenido científico, la regla general pide que ello ocurra en silencio. Con ello, opinaba Isidoro, se facilita la comprensión. Y, ¡ciertamente!, el espíritu se sujeta más a la cosa misma que a las palabras y penetra plenamente en las profundidades de la materia" (Schön, 1987, 100).

35 Véase el Prólogo al primer *Quijote* (I, 57): "[…] la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías"; I: 49 (578): "El vulgo ignorante" tiene "por verdaderas tantas necedades como contienen". Avellaneda habla en su Prólogo de "la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa" (1962, 1147).

36 Los libros de caballerías compuestos después de esa fecha pueden haber tenido en cuenta ya a ese nuevo público. Chevalier (1976, 95) plantea la hipótesis, pero la rechaza. El éxito que esta literatura alcanzó entre el pueblo dio origen, como es bien sabido, a los pliegos de cordel con relatos caballerescos, que siguen imprimiéndose

en nuestros días; hay sobre ellos una amplia literatura.

37 Véase en el libro de Riley, 1971, toda la sección "El autor y el público" (174-186).

38 Dice Lomax (1973, 371 y s.): "every peasant in medieval Europe had drummed into him, week after week, the idea of taking a literary passage and interpreting each phrase in several different […] ways. Naturally, he would apply the same approach to secular literature […]. In short, the illiterate peasants had a highly sophisticated approach to literature".

39 Suárez de Figueroa, 1913, 125; véase 116. La oratoria sagrada era literatura que debía ser comprendida –y lo era sin duda– por todos los sectores. Dámaso Alonso ha asociado los sermones con el teatro, "fenómenos ambos […] que buscan –y tienen forzosamente que hacerlo– el sacudir al público […]; fenómenos totalmente sociales y nacionales, para todo el pueblo" (1962, 96). Véase también Cerdan, 1988.

40 *Cf.* A. Domínguez Ortiz, 1974, 243: "la masa […] recibía gran cantidad de información por vía oral (tradiciones, proverbios, sermones [añado: novelas, poesía, teatro, obras de devoción, de historia, etc., etc.]), y gracias a ello los analfabetas, muy numerosos, no eran personas carentes de toda instrucción".

41 *Cf.* lo que dice F. López Estrada del pliego suelto *Cartas y coplas para requerir nuevos amores (ca*. 1515): es "un *Cortesano* callejero", que "difunde las expresiones amorosas propias de los libros cultos" (García de Enterría, 1973, 25).

42 Véase Carrizo, 1945, y Jiménez de Báez, 1969. En la Introducción a su recopilación, Aguirre (1971, 12, nota 10) sostiene que de las coplas reunidas por Rodríguez Marín, "un cincuenta por ciento por lo menos […] repiten y utilizan temas y motivos estrictamente cortesanos".

43 *Cancionero general*, 1882, II, núm. 846; *Cancionero llamado Flor de enamorados*, f. 102v. *Cf.* Timoneda, *Enredo de amor*, x rº, en Timoneda, 1951: "¿Qué remedio tomaré / para el mal que amor me da? / Si le dexo, moriré, / si le sigo, matarme ha".

44 Coplas recogidas en México y publicadas en Frenk (coord.), 1975-1985, I, núm. 1971; II, núm. 2831.

45 La idea de que las "canciones" de los cancioneros cortesanos dejaron de ser cantadas desde fines del siglo XV (Deyermond, 1988, 27-28) no parece compaginarse muy bien con esta hipótesis.

46 *Cf.* Maravall, 1975, 205 y s., y Wilson, 1977, 281 y s.

47 Es la loa que comienza "Por las cumbres de los montes…" (Cotarelo, 1911, 409*a*). *Cf.* lo que dice Fernando Lázaro en "Sobre la dificultad conceptista" (1966, 32): "Hoy nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido […]. Y sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos".

III. LA ORTOGRAFÍA ELOCUENTE[1]

ESCRIBIR BIEN PARA PRONUNCIAR BIEN

EN 1582 se publicó en Burgos una obra intitulada *Orthographia y pronunciacion;* en 1619, una *Orthographia y orthologia* zaragozana; de las prensas madrileñas salió en 1587 una *Declaracion de las bozes i pronunçiaçiones que ai en nuestra lengua castellana i de las letras que las manifiestan i exerçitan;* de Valencia, 1565, es un *Arte para escreuir y pronunciar verdadero*.[2] Eran obras que querían enseñar a los españoles a bien escribir y pronunciar su lengua: las dos cosas simultáneamente.

Esto nos resulta sorprendente hoy, en que la ortografía atañe sólo a la escritura, a una escritura destinada a trasmutarse en la experiencia visual, rara vez sonora, de la lectura. Pero ya hemos visto que en los siglos XVI y XVII el escribir y el leer estaban aún estrechamente asociados con la voz; el advenimiento de la imprenta no eliminó de cuajo el multisecular hábito de leer en voz alta, de modo que la lectura puramente visual, silenciosa, sólo se fue generalizando poco a poco y tardaría aún mucho tiempo en imponerse.

Los abundantes tratados de ortografía –y pronunciación–que se compusieron entonces tienen mucho que decirnos sobre lo que ocurría en ese largo periodo de transición. Y lo que nos dicen, básicamente, es que el modo oral de la lectura era aún el predominante. Nos dicen que la escritura estaba encaminada hacia la voz, y ésta hacia quienes debían escucharla; que se escribía teniendo en mente a un lector que pronunciaba lo que leía y a unos oyentes que querían entenderlo.

El criterio ortográfico dominante era el *sic scribendum quomodo sonat* de Quintiliano, el "assí tenemos de escrivir como pronunciamos i pronunciar como escrivimos" de Nebrija (1981, 116). Aun quienes querían pagar su tributo a la ortografía etimológica y latinizante concedían la prioridad a la necesidad de que la escritura facilitara lo más posible la pronunciación. Así, el Cronista Mayor de las Indias, López de Velasco, debía reconocer que

"el primero fundamento de la orthographia es que, en quanto ser pueda, se escriua como se habla o pronuncia, o como se deue pronunciar y hablar" (1582, 10). Los tratados de ortografía son a la vez manuales de fonética que describen, a veces con mucho detalle, los puntos y modos de articulación de los sonidos; son "ortografías fonéticas", como las llamó Amado Alonso, quien encontró en ellas informaciones preciosas para su historia de la pronunciación española.

Sentido y función de las letras del alfabeto

La estrecha asociación entre escritura y habla, plenamente congruente con la oralidad que seguía prevaleciendo en esa cultura, se manifiesta de manera muy clara en la concepción que se tenía de la letra. Nuestros ortógrafos la definen en términos iguales o muy parecidos a los usados por los gramáticos latinos. Para unos y otros la *letra* abarca dos fenómenos que la lingüística moderna separa tajantemente: es, por un lado, la figura gráfica que representa un verdadero *fonema*, en el sentido que da la lingüística moderna a la palabra –fue sorprendente la "intuición filológica" de los renacentistas (Quilis, en Nebrija, 1981, 42-43)–; por otro, designa al sonido mismo: "littera est vox" (Prisciano, Mario Victorino, etcétera), "letra es vna voz indiuisible que se puede escreuir" (Vanegas, 1531, fol. b rº).[3]

Este segundo sentido se encuentra por todas partes. Nebrija llegó a sostener (1517, aij vº y s.) que "la diuersidad de las letras no está en las figuras dellas, sino en la diuersidad de la pronunciación", y que *u* es dos letras porque es vocal y consonante, etc. Para Villalón (1558/1971, [13]) la palabra y la letra "todas son vozes"; Leão (1576, 1rv) dice que "as palauras […] constão de letras & as letras de voz" y que "letra he voz simplez, que se nota como hua figura soo". En 1609, Mateo Alemán define las letras consonantes como "todas aquellas que con vario movimiento de lengua o impresión de labios quedan formadas" (1950, 81).[4] No hay ortógrafo de la época que no hable de la "pronunciación" de las letras ni diga, por ejemplo, "esta letra suena como […]", "esta letra se pronuncia estando la lengua […]".[5] No debemos sorprendernos, puesto que ese uso de la palabra *letra*, que Bello vio con tolerancia (1951, §15), sigue vivo en nuestros días, por más que no falten quienes reprueban, en autores del siglo xvi, "el *error de confundir* letra y

sonido, ortografía y fonética".[6]

A nadie, pues, sorprendería en el siglo XVII una frase como ésta de Mateo Alemán: "las letras que ordinariamente usamos conversando" (1950, 51). Sin embargo, dados los dos sentidos de la palabra, ya Nebrija decía también que "no es otra cosa la letra sino traço o figura por la qual se representa la boz" y, con más precisión, que "no tienen otro uso las figuras de las letras sino representar aquellas bozes que en ellas depositamos" (1517, fols. a rº, aiiij vº).

"No tienen otro uso" esas figuras, dice Nebrija. Si bien lo miramos, las dos definiciones de *letra* son dos caras de la misma moneda. Porque la voz se deposita en las letras para que luego, como añade Nebrija, "ni más ni menos tornen a dar de sí quanto dellas confiamos", esto es, para que vuelvan a convertirse en sonido, en el mismo sonido que se les entregó al escribirlas. La metáfora procede de Quintiliano; pero se repite porque corresponde a una realidad todavía plenamente vigente. En 1531 Alejo Vanegas compara la letra con un pagaré: "un cambio que deue dar su propio sonido a los que leen" (fol. aiiij vº). Y ochenta años después el admirable Juan Pablo Bonet usará la imagen de la escritura musical: quien lee una partitura va reconociendo los sonidos representados "como si el mismo que los escribió los cantara". "Porque leer, aclara Bonet, no es otra cosa que manifestar el que lee que va conociendo por aquellas señales, como si fueran retratos, los originales de que informan, y yéndolos reconociendo y nombrando continuamente […], va componiendo las palabras" (1620, 32), o sea, va "componiendo" oralmente el discurso, porque *palabra*, en este tipo de contextos, significa siempre 'palabra hablada', como tendremos ocasión de ver.[7]

Entre la letra concebida como fonema y la letra concebida como depósito, pagaré, partitura, representación, retrato, copia, imagen –metáforas que reaparecen una y otra vez en las definiciones de *letra*–, no hay, pues, diferencia de fondo. En ambos casos la escritura se nos presenta imbuida de sonido, partiendo de la voz y regresando a ella. "La letra se hizo para el seruicio de la voz", dice Bonet (1620, 38); "esclava y sirviente de las palabras" la llama en 1619 un personaje del portugués Rodrigues Lobo: "A escritura não he mais que hua escraua & seruente das palauras, & e o escreuer não he outra cousa mais que suprir […] o que com a voz se não pode exprimir & alcançar com os ouidos" (8v).[8]

SE ESCRIBÍA Y SE LEÍA PARA QUE OTROS OYERAN

En su deambular entre el nivel de la letra y el de la voz, los ortógrafos del Siglo de Oro nos revelan cosas muy interesantes, no sólo en lo que dicen, sino en cómo lo dicen. Su manera de expresarse confirma, por ejemplo, una cosa que ya, por otros caminos, veníamos sospechando: que el sentido primordial del verbo *leer* no era el que hoy le damos, sino el de 'leer en voz alta', el de "pronunciar con palabras lo que por letras está escrito", como dice el *Tesoro* de Covarrubias (y como ya habían dicho los griegos: Alfonso Reyes, 1962*a*, 158). Ése era el significado que automáticamente venía a la mente de quienes lo leían y lo oían. Veamos algunos pasajes, entre los muchísimos que podrían aducirse.

A propósito del verbo *haber*, polemiza Juan de Valdés: "no pongo *h* porque *leyendo no la pronuncio"* (1928, 76). En la misma década cuarta del siglo XVI, Bernabé Busto dice del diptongo *au* que "entrambas letras se pronuncian, & por ende *quanto al leer* no engendran difficultad" (La Viñaza, 1978, II, col. 824); Francisco Robles: "escreuimos *foemina* y leemos *femina"* (1533, fol. clxxxi vº). Miguel Salinas critica toda ortografía que se aparta de la pronunciación, porque "es impedimento a los que van *leyendo*" (1541, 240 rº). Ya en el siglo XVII les dice Ambrosio de Salazar a sus discípulos franceses que "será mejor *leer* los libros impresos en el Andaluzía", porque son "de más fácil, dulce y (de) mejor *pronunciación"* (1614, 52-53). Y Miguel Sebastián, recordando a Quintiliano, describe así el proceso de la lectura: "en vn mesmo tiempo [el lector] deve leer a lo menos dos palabras del todo differentes: la primera, con la lengua, y con los ojos la siguiente, […] para que luego la lengua passe a ella, sabiendo ya cómo deve leerla" (1619, 65 vº).

Este mismo Miguel Sebastián, presbítero aragonés, maestro de aldea, nos ha legado en su *Orthographia y orthologia* una mina de observaciones esclarecedoras para el tema que venimos desarrollando. Aun cuando como fonetista era muy "poco de fiar", según Amado Alonso (1969, 209), de pronto se deja decir, sin más, lo siguiente: *"Porque el leer principalmente es por los que oyen, porque aquéllos entiendan lo que el libro dize"* (1619, 65 rº). Algún escéptico podría argüir que Miguel Sebastián escribía al margen de las grandes corrientes culturales de la época. Pero resulta que del

centro mismo de la cultura humanística nos llega una frase de Ambrosio de Morales que nos deja igualmente admirados. El poeta Francisco de Figueroa le ha escrito para consultarle ciertas cuestiones ortográficas; en los márgenes de la carta anota Morales una serie de observaciones, entre las cuales se halla ésta:

> Tenemos por lo mejor pronunciar como el natural del lenguaje pide; tengamos también por mejor el escribir como pide el pronunciar […], *pues se escribe para que se pronuncie lo que se halla escrito* (La Viñaza, 1978, II, cols. 877-878, nota).[9]

No es necesario subrayar la importancia de testimonios como estos que encontramos escondidos entre las disquisiciones ortográficas. Nos llevan de sorpresa en sorpresa. Francisco Robles habla en 1533 de "quán necessaria sea [la ortografía] assí para el latín como para el castellano, *no sólo para rectamente pronunciar, mas aun para medianamente escrevir"* (1533, fol. clxxiij vº).[10] Otros pasajes revelan que en aquella época era posible y aceptable lo que hoy es posible pero no aceptable: que los que leen lo hagan sin entender el texto. Habla Juan Pablo Bonet, sin censura, de "los que leen muy bien latín, pero no lo entienden" (1620, 153) y propone el procedimiento para una fase del aprendizaje de la lectura: "no ay que reparar en que [el lector] no entienda lo que leyere", porque basta "que haga letura inteligible para el que lo oyere, aunque no sepa lo que dize".[11]

Según he podido ver, el orden de prioridades más común en quienes enseñaban a leer y escribir era: uno, saber pronunciar de tal modo, que los oyentes entendieran; dos, saber escribir; sólo en tercer lugar venía, a cierta distancia, la comprensión del texto por el lector. Veamos lo que dice Francisco Robles sobre la puntuación:

> Es tan necessaria […] para bien leer, que sin ella […] ni el que habla ['lee en voz alta'] podrá ser entendido, ni el que oye gozaría de lo que dize, ni el que lee podría alcançar ['entender'] lo que se le offresce en la lición, y por el contrario, la buena punctuación haze que descanse el que habla y perciba bien el que oye y entienda bien el que lee (1533, fol. clxxvj vº).[12]

La puntuación, para los oídos

Por esa prioridad del "ser entendido", los ortógrafos insisten una y otra vez en la importancia de la puntuación. Los signos de puntuación, entonces llamados *punctos, punctos para leer* o

distinciones, se seguían usando, como en la Edad Media, de modo muy distinto del actual. Algunos de los signos marcaban pausas en la lectura, sitios donde el lector descansaba y tomaba aliento; otros servían para modular la voz. Cito el final de la cartilla de Juan de Robles (hacia 1565?): "si lo que lee está apuntado ['puntuado'], donde estuuiere vn rasguito, detenerse ha vn poco y donde ouiere dos puntos, vn poco más y donde vn solo punto, mucho más". Nicolás Dávila dice en 1631 que la buena "apuntuación" permite al lector pasear al oyente

> por lo numeroso ['armonioso'] de sus cláusulas i periodos, como dueño de su inteligencia, ya de prisa, ya de espacio, ya deteniéndose menos en la menor distinción i en la mayor más tiempo; ya descansando en el punto, ya preguntando, ya admirándose, alçando la voz,[13] ya de passo por los paréntesis [...].[14]

Quien domine la puntuación "no sólo escribirá con perfecta puntualidad, sino que leerá tan fácil i comprehensivo, que llevará atento y gustoso al oyente" (1631, 23 vº-24 rº).[15]

¿Queda todavía alguna duda sobre el destinatario principal de la escritura, según esos manuales de ortografía? No era, ciertamente, el lector a la siglo XX; pero tampoco era aquel *lector* a la siglo XVI-XVII que leía en voz alta. *Era el oyente*. Por eso los tratados de ortografía lo son a la vez de pronunciación; por eso imperó el principio del *sic scribendum quomodo sonat*[16] sobre el criterio etimologizante, que obviamente apela a la vista, no al oído, y que puede obstaculizar la reconversión de la escritura en voz. A la mayoría de los ortógrafos no le interesaba que el lector pudiera reconocer el origen de las palabras y con ello, como se suponía, su verdadero sentido; ya hemos visto que no era siquiera fundamental que el lector entendiera lo que estaba leyendo. El uso adecuado de las letras, de letras-voz, posibilitaba la re-construcción de los sonidos del habla; una buena puntuación permitía leer con expresividad. Tales eran las tareas del *lector*, de un lector que no era otra cosa que un intermediario entre el texto y los oyentes, nuevo "portador de voz", reencarnación del juglar medieval.[17]

El adiestramiento de los "lectores"

Los buenos lectores no nacían, se hacían. Recibían adiestramiento especial en escuelas y universidades. Ahí se enseñaba esa parte de

la retórica denominada *actio et pronuntiatio*, que muchos consideraban como la más importante.[18] Invocando a Quintiliano, Cicerón, Horacio, se hablaba de acomodar la voz, lo mismo que la expresión facial y los movimientos del cuerpo, a la índole de lo que se leía o recitaba y a los afectos que se quería provocar en los oyentes. Se adoctrinaba en este sentido a los predicadores, pero también, *mutatis mutandis*, a los lectores, recitadores y representantes: "Tal sonido de voz procurará tener […] qual el mouimiento que en el oyente quiere causar, o con voz aguda y alta las viuas, o con baja las algo caýdas, o con graues las dignas dello" (Jiménez Patón, 1604, 108 vº).

Los lectores "han de saber si lo que leen está con interrogación, o si se ha de pronunciar irónicamente, o se dice en loor o vituperio, con admiración o menosprecio, etc." (Juan de Robles, 1565, s. f.).

Y ante todo, "que lo que leyeren lo lean claro, con boz […] entera y blanda, no entre dientes, ni tan bajo que no se oya lo que dizen, ni tan alto que parezcan pregoneros" (Juan de Robles, 1565, s. f.).

El portugués Rodrigues Lobo instruye a los que recitan cuentos: han de proceder "não representando o que diz com meneos de comediante, nem com excesiva modestia e compostura sobeja, mas com […] hum termo, no persuadir, assocegado; no relatar, mais ligeiro; no arguir, esperto; no disculpar ou defender-se, muy brando", ayudando a la voz con el "mouimento das mãos, que ha de ser com hum leve ar e compostura, […] não falando com ambas ellas" (Lobo, 1619, 73 vº).[19]

En ocasiones se le asignaba una función didáctica, prescriptiva a la intermediación de los lectores: la de enseñar lo que se consideraba la "buena pronunciación". Por eso recomienda la *Gramática* de Villalón que "el cuerdo escriptor escriua como *deua* pronunçiarse" (1971, [80]). Uno de los tres objetivos que López de Velasco adjudica a la ortografía es "sustentar y tener en pie la buena pronunciación, para enseñarla a los que por yñorancia la van corrompiendo". Nos interesan también los otros dos objetivos: "concertar y disponer la escriptura de manera que sea más clara de entender y más apazible para leer" (o sea, para leer en voz alta); y "conservar y mostrar el origen y principio de las palabras, para la inteligencia y vso dellas" (1582, 8-9), es decir, contra la opinión más común, reflejar la etimología. Como vemos, López de Velasco se adelanta en siglo y medio a la ortografía, a la vez ecléctica y

normativa, de la Academia Española.

¿SATISFACER A LOS OÍDOS O A LOS OJOS?

De hecho, nuestro cosmógrafo, cronista y futuro secretario de Felipe II es hombre que está a caballo entre dos épocas. A él le debemos una de esas curiosas frases que tanto aclaran. Escribamos, decía, *Magnífico* e *Illustre*, porque son "de buen parecer", aunque ni la *g* ni la segunda *l* se pronuncien. Que *"no sólo se á de escreuir a satisfación del oýdo, pero aun es necessario contentar a los ojos"* (1582, 10).[20] "Contentar a los ojos" es lo que en buena medida pretendería y conseguiría la escritura del futuro, la de hoy. Pero en aquel tiempo, como una vez más lo demuestra la frase del cronista, aún se escribía "a satisfación del oído", aún conservaba la ortografía su antigua y fecunda elocuencia.

[1] Publicado en Kossoff y otros, 1986, 549-556.

[2] La primera obra citada es de López de Velasco; la segunda, de Miguel Sebastián; la tercera, de Benito Ruiz; la cuarta forma parte del tratado de caligrafía de Pedro de Madariaga, *Honrra de escriuanos*. Las ediciones originales de estos y otros escritos ortográficos de los siglos XVI y XVII que mencionaré–véase la Bibliografía del presente volumen– se encuentran casi todos en la Biblioteca Nacional de Madrid; muchos fueron reproducidos por el conde de La Viñaza en su *Biblioteca histórica de la filología castellana*. Además deben tenerse en cuenta el fundamental estudio de Ángel Rosenblat, 1951; la obra de Amado Alonso, 1955 y 1969, y el estudio preliminar de Antonio Quilis a Nebrija, 1981.

[3] Véase Egido, 1988, 69 y notas, con referencias a gramáticos italianos contemporáneos.

[4] Para las definiciones de gramáticos latinos, véase Quilis, 1981, 44.

[5] Véanse las muchas citas en Alonso, 1955 y 1969, *passim*.

[6] Constantino García, en Villalón, 1971, xliv *(cf*. Quilis, 1981, 44, 46). La Academia repite que letra es voz y menciona "la letra pronunciada y la letra escrita" (1931, 485b, 485e).

[7] Juan Pablo Bonet, tan ensalzado desde mediados del siglo XX como fonetista (Guitarte, 1991; Amado Alonso, 1949, 4 y notas 3, 4), fue también el más lúcido y brillante expositor de lo que el escribir *es e* implica y el único ortógrafo que puso lado a lado la lectura en voz alta y la lectura en silencio. Véase *infra*, cap. VII, nota 14.

[8] Aparece aquí la idea, también frecuente, de la escritura como sustituto de una voz, ausente para quien lee; implícitas están las del libro mudo, del silencio elocuente de la escritura (véase *infra*, cap. VII, p. 179).

[9] El original de la carta se encuentra, según La Viñaza, en la Biblioteca del Escorial; la reprodujo Manuel Cañete en *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 418-419.

[10] Jiménez Patón tomaría como suya esta frase, pero invirtiendo los términos: "no sólo para escribir con rectitud, mas para sauer pronunciar" (1965, 19). Esto podría interpretarse como indicio de una concepción más moderna, si no fuera porque el mismo autor dice que su tratado "ayudará a pronunciar y escrebir bien y entender mejor lo escrito" (1965, 18), dando nuevamente la prioridad a "pronunciar".

[11] Resulta curioso encontrar en Elias Canetti un uso análogo de *leer* y una experiencia parecida: "Es verdad que aprendíamos a leer hebreo, y repetíamos de corrido y a todo vapor las oraciones contenidas en los libros. Pero no sabíamos lo que significaban las palabras que leíamos". Para su madre "el leer sólo podía importar cuando entendía lo que leía" (1982, 101), pero vemos que no necesariamente es verdad que "reading and understanding go hand in hand" (Ife, 1985, 71).

[12] Este pasaje fue plagiado por Jiménez Patón (1965, 17). *Cf*. Villalón, 1971, [85]: "conuiene tenga auiso de todas estas señales en la escriptura dónde las ha de poner. Y también conuiene entenderlas para saber bien leer, porque los que le oyen le entiendan y no le tengan por neçio".

[13] Este tipo de indicaciones aparecen incluso en tratados que, como el de Dávila, definen los signos de puntuación por su valor semántico y/o sintáctico. Por lo demás, todavía Vicente Salvá y todavía hoy (1996) la Gramática de la Academia siguen hablando en términos de "pausas e inflexiones de la voz", de "la necesidad de tomar aliento", etc. cuando tratan de puntuación. Salvá llega a decir: "tengo la costumbre,

y me atreveré a aconsejarla, de leer en voz alta lo que deseo puntuar con toda exactitud" (1846, 371). ¿Habrán sido distintas las cosas en el ámbito anglosajón? Dice W. Nelson (1976-1977, 121) que el paso a la lectura silenciosa puede observarse a fines del siglo XVII, pues "elocutionary punctuation indicative of pauses and pitch was then largely supplanted by syntactic".

[14] A propósito del "de paso por los paréntesis": Raimundo Lida comentaba aquel pasaje del *Buscón* en que Pablo habla de la muerte de su hermanico: "Sintiólo mucho mi padre, por ser [el niño] tal, que robaba a todos las voluntades". Dice Lida: "Es fácil imaginar, en la lectura oral de ese pasaje, un juego de pausas y entonaciones que cortara maliciosamente la frase después de "robaba a todos", y agregara luego, como aclaración no demasiado importante, "las voluntades"; y en efecto, resulta que un manuscrito pone "las voluntades" entre paréntesis (Lida, 1981, 259 y n. 58).

[15] Según McLuhan (1966, 83-84) y muchos que le han seguido, la falta de separación de las palabras en los manuscritos antiguos y medievales conducía a la lectura en voz alta: "In the absence of visual aids the reader will find himself doing exactly what ancient and medieval readers did, namely reading aloud". Una puntuación "completa y sistemática" sería para los ojos, dice, cosa que parecen contradecir los testimonios que acabamos de ver.

[16] Decía Amado Alonso que "gracias a la adopción española de este principio ortográfico tenemos una bien escalonada serie de ortografías fonéticas" (1949, 12-13). Pero la relación no parece ser de causa a efecto, sino que ambos hechos se explican porque todavía en esa época la escritura se dirigía al oyente, vía el lector.

[17] En el francés de la época *lecteur* tiene igualmente ese sentido, como era de esperarse. Littré lo da como primer sentido: *"Lecteur, lectrice*. 1º Celui, celle qui lit à haute voix et devant d'autres personnes". Ronsard lo confirma deliciosamente en la "epistre au lecteur" de *La Franciade* (1572): "Je te supliray seulement d'une chose, lecteur, de vouloir bien prononcer mes vers, accommoder ta voix à leur passion, non comme quelques uns les lisent, plutôt à la façon d'une missive" (XVI, 12; *Cf.* Nelson, 1976-1977, 117-118).

[18] La *actio* y la *pronuntiatio* (frecuentemente identificadas) alcanzaron gran auge en la retórica sagrada de los siglos XVI y XVII, la cual parece haber influido, en este aspecto, sobre la etiqueta cortesana, la actuación de los representantes, etc. (Fumaroli, 1980, 315-319). Entre los abundantes trabajos dedicados al tema en las dos últimas décadas, véase Collins, 1972; Lecoq, 1981; el número de julio-septiembre de 1981 de *XVII^e Siècle*. Véase también Nelson 1976-1977, 118.

[19] No eran raros los consejos de ese tipo. *Cf.* Palmireno, 1573, 53: "Guardarás con toda curiosidad el decoro, en no reýrte de lo que cuentas, en no echar bauas o saliua al que te escucha […]". A los predicadores les sugiere Jiménez Patón: "No muchas palmadas ni muy quedas las manos, que lo vno es de esgremidores, lo otro de troncos" (1604, 109 r^o^); "las acciones no sean gesticulosas y que prouoquen a risa, ni los gritos descompuestos" (1609, 76 r^o^).

[20] Es interesante que este pasaje todavía aparezca plagiado, palabra a palabra, en la *Orthographia castellana* de J. A. Gutiérrez de Terán y Torices, Madrid, 1733 (cit. por Á. Rosenblat, 1951, lxxxv y s., n. 99).

IV. VER, OÍR, LEER…[1]

> SEMPRONIO: ¿Escozióte? Lee los ystoriales, estudia los filósofos, mira los poetas […]. Oye a Salomón, do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca, y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo (Rojas, 1992, 224-225).

Desplegando un abanico de frases paralelas, Sempronio recalca su idea con lujo de verbos cuasisinónimos: *lee, mira, oye, escucha…* Los cuatro verbos podían, en efecto, ser equivalentes. El hábito generalizado de leer en voz alta explica esa equivalencia, extraña para nosotros. Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que las leían y por el oído de quienes los escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros.[2]

Como he tratado de mostrar en los ensayos precedentes, los hechos no cambiaron súbitamente –no pudieron cambiar– con el advenimiento de la imprenta. A la vez que se extendía más la costumbre de leer en silencio, los textos continuaban oyéndose, y los dos modos de recepción siguieron corriendo parejas durante varios siglos.

La lengua española de los siglos XVI y XVII refleja esa coexistencia, y el léxico referente a la producción y la recepción de textos escritos abunda en lo que son para nosotros curiosas ambivalencias. Debemos tener cuidado en no dar a esas palabras una interpretación anacrónicamente unívoca. Vale la pena examinar algunos de los términos más usados –y por eso más ambiguos–, que son justamente aquellos que los anotadores de textos antiguos no creen necesario comentar y que los diccionarios explican, si acaso, de manera insuficiente: verbos como *leer, decir, hablar, oír* y algunos más.

AMBIVALENCIAS LÉXICAS: *leer*

Especial cuidado hay que tener con *leer*, porque es fácil que lo interpretemos sin más como ‘leer en silencio’,[3] cuando en los siglos XVI y XVII se usaba lo mismo en ese sentido que en el otro. Los ortógrafos, ya lo vimos, siempre emplean el verbo como equivalente

de ‘leer en voz alta’ – “leyendo las palabras enteras, bien pronunciadas, […] que los oyentes entiendan” (Sebastián, 1619, 1 vº-2 rº); “mirar que lo que leyere sea con buena pronunciación”(Salazar, 1614, 74)–, y este sentido es evidente en muchos textos de la época. Pero no hay duda de que *leer* significaba también ‘leer en silencio’; así lo usan siempre fray Antonio de Guevara en el XVI, Cervantes en el XVII (véase cap. VII).

La ambigüedad –de acuerdo con nuestra óptica– era, pues, grande, y con facilidad se “confundían” los dos sentidos en un mismo autor y un mismo escrito. Alejo Vanegas aconseja: “No se apressure el nouicio a leer, hasta que de poco en poco venga en costumbre de pronunciar la dición toda junta” (1531, ciiij rº); muy claro: *leer* es aquí pronunciar. Pero hay otro pasaje del mismo libro en que Vanegas hace una para nosotros pintoresca mezcla de esta acepción con la otra.

> para los que ya entienden latín es grande exercicio, *sin leer el latín*, yr declarando en romance todo *lo que leen en latín*. Exemplo: *si leyesse* “Quis iustis induit arma scire nephas […]”, *no leerá* esta letra, sino “[…] quién tuuo más razón para tomar armas no se puede saber […]” (1531, ciiij rº).

Hoy lo diríamos de esta manera: el alumno debe ir traduciendo al castellano, en voz alta, lo que va leyendo (silenciosamente) en latín…

Más aún puede sorprendernos el uso del verbo *leer* con el doble sentido de ‘leer’ más ‘escuchar’, en situaciones en las que uno leía y otros oían. En el capítulo 32 del primer *Quijote*, cuando Cardenio le propone al cura que lea *El curioso impertinente* “de modo que todos le oyesen”, el cura contesta (399): “Sí leyera […], si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en *leer*”, refiriéndose tanto a sí mismo como a los que van a escucharlo. En el mismo capítulo dice el cura (393, 397) que los segadores entretienen el tiempo “leyendo” libros de caballerías: uno lee y los demás escuchan. Pero el pasaje más curioso es quizá aquel en que Teresa Panza entrega las cartas (II, 50; 420): “leyólas el cura *de modo que las oyó Sansón Carrasco*, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro, como admirados de lo que *habían leído”*.[4] En otras palabras, *leer* y *oír* llegaban a fundirse en uno.[5]

Finalmente, *leer* –y prescindo aquí de los sentidos ‘interpretar’, ‘enseñar’, etc.– podía significar ‘recitar de memoria’:[6] “leerá tres meses sin tener papel ni cosa delante”, según rezan los legajos de la

Inquisición referentes al famoso morisco Román Ramírez, que *leía* o *"leía de memoria"* libros de caballerías (Harvey, 1975, 94-98). En la *Dorotea* de Lope de Vega, Julio ha "dicho" (de memoria) unos versos, y Fernando lo elogia: "Con tanta acción has *leído*, Julio, essos versos, que […]" (1958, 208). Tal sentido de *legere*, verdaderamente exótico para nosotros, existió en toda Europa, antes y después de Gutenberg.[7]

AMBIVALENCIAS LÉXICAS: *decir, hablar*

Por grande que fuera la importancia de la escritura, y luego de la imprenta, es evidente que, en la mentalidad de entonces, todavía no existía una gran diferencia entre la lectura de un texto registrado en el papel y la de uno guardado en la memoria.[8] Lo corrobora el hecho de que también otros verbos, además de *leer*, se usaran en la Edad Media y los siglos XVI y XVII para cualquiera de las dos maneras de vocalizar un texto: a base de un papel escrito o impreso y a base de la memoria.

Un ejemplo notable es el verbo *decir*. Podía ser equivalente de *recitar* de memoria, como en el texto recién citado de Lope y en muchísimos pasajes del *Quijote:* "No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza y alabáronsela mucho y le pidieron que dijese la carta otras dos veces" (I, 26; 324); "rogó Anselmo a Lotario dijese alguna cosa de las que había compuesto a su amada Clori"; "le rogó que si otro soneto o otros versos sabía, los dijese" (I, 34, 421, 422), etc., etc. Y véase otra vez en la *Dorotea*: "De los versos me acuerdo yo, y podría dezírtelos. –Dímelos, Julio" (I, 5; 103); "–Pues escucha éstos [versos] […]. –Di, si te acuerdas dellos" (III, 1; 200).[9] También se "decía" de memoria la prosa, como en un pasaje ya citado de Timoneda: "lo que yo en diversos años he oído, visto y leído podrás brevemente *saber de coro*, para poder *decir* algún cuento de los presentes" (1990, 202), o en Antonio de Eslava: "*diga* el señor Silvio alguna historia de las muchas que tiene leídas" (1942, 426).

Pero *decir* se usaba igualmente para 'leer en voz alta': "Preguntéle yo que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen […]. Díjele que me la *dijese*, y él […] dijo: '[…]'" *(Quijote*, I: 9; 142); o Sancho a don Quijote, sobre la carta a Dulcinea, en I, 25 (314): "Pero, con todo eso, *dígamela* vuestra merced, que me holgaré mucho de oílla".

No sólo se cruzan y superponen la acción de leer pronunciando con la de recitar de memoria, sino, por otro lado, la de articular sonidos con la de transferirlos a un papel: *decir* solía usarse con el sentido de 'escribir', 'representar un sonido mediante letras'.[10] Así, leemos en la gramática de Villalón:

> El sonido de la pronunçiación le enseñará con qué letra deua *escriuir; dirá* [= 'escribirá'] "jarro" y no "xarro"; *dirá* "xara" y no "jara"; *dirá* "xabón" y no "jabón"; en vnas partes *dizen*, "ahorro", y a lo mesmo *dizen* en otras "aforro", y en vnas *dizen* "hormas" de çapatos y en otras, "formas". Y ansí concluýmos en este propósito: que pues el sonido y pronunçiación es la mesma en ambas letras, cualquiera manera se sufrirá que queramos *dezir* (1978, [73], [81]).

"Lo que en esta arte de navegar *dixeron* y *escrivieron* los antiguos", dice Guevara en el *Arte de marear* (Rallo Gruss, 1979, 223), y en el *Relox de príncipes* (III, 3), "no dubdo yo las supiera Tullio mejor *dezir* ni el muy nombrado Homero *escrevir*[!]".

También *hablar* se aplicaba lo mismo a la elocución vocal que, curiosamente, a la escritura. En un mismo pasaje de *Los nombres de Cristo* fray Luis de León emplea el verbo con las dos acepciones:

> Y destos son los que dizen que *no hablo* en romance, porque *no hablo* desatadamente y sin orden […]; porque piensan que *hablar* romance es *hablar* como *se habla en el vulgo* y no conoscen que *el bien hablar* no es común, sino negocio […] que de las palabras que *todos hablan* elige las que convienen (1914, III, 10-11).[11]

De modo análogo dirá Aldrete (1606, 368):

> Vna cosa es *hablar* comúnmente como el vulgo, sin reparar en nada, otra es, como discreto i reportado; vna, *por escrito*, auiéndolo preuenido, pensado i limado; otra, que las palabras corran libremente; vna con propriedad i elegancia declararse i, regalando el oído, abrir camino para que penetren i se fixen en el ánimo […].

La confusión puede ser grande para nosotros hoy,[12] aunque no debería serlo, porque, como dice Michel Moner (1989, 140), "basta repensar las relaciones entre lo dicho y lo escrito sin ideas preconcebidas".

AMBIVALENCIAS LÉXICAS: *recitar*

Otro verbo que puede desconcertarnos es *recitar*. Tenía el sentido que hoy le damos, de 'decir de memoria': "Para retener lo leýdo, es

necessaria gran memoria, y para *recitarlo* delante el auditorio […]" (Jiménez Patón, 1609, 26r); Román Ramírez "lo encomendaba muy bien a la memoria; y después, cuando lo *recitaba* […]"; "E luego *reçitó* de memoria el capítulo" (año 1595; Harvey, 1975, 97, 98). Pero se podía "recitar en papel", que era leer en voz alta:[13] en Madariaga (1565, f. 13v), a propósito de los oradores que de pronto olvidan el discurso que han "decorado", leemos: "Y por esso he visto yo fuera de España *recitar en papel* y aun en esta Vniversidad de Valencia".[14] Por otro lado, *recitar* solía ser sinónimo de *contar*, sin basarse en un texto: "Común y general costumbre ha sido y es de los hombres cuando les pedís *reciten* o *refieran* lo que oyeron o vieron […]", "traer a la memoria cosas que me es forzoso *recitarte"* (Alemán, 1983, 110, 207); "Oh tú, escudero mío, […] toma bien en la memoria lo que aquí me verás hacer, para que lo *cuentes* y *recites* a la causa total de todo ello" *(Quijote*, I, 25; 308).[15]

Ambivalencias léxicas: *contar, narrar, referir*

A su vez, los verbos *contar, narrar, referir* nos plantean nuevamente un problema de polisemia, porque podían designar la acción de relatar de memoria lo mismo que la de leer en voz alta. En el epílogo en verso a la *Celestina*, le dice Fernando de Rojas al que va a *leer* en voz alta la obra: "No dudes ni ayas vergüença, lector, / *narrar* lo lascivo que aquí se te muestra" (1992, 609); en cambio, en las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava (1942, 16, 20, 416), donde se habla de leer cuentos a solas para luego poder contárselos a otros (cap. II, p. 29 y nota 20), *contar* parece ser "relatar libremente". Lo mismo en Gracián Dantisco (1968, 164): "Deve también el que acaba de *contar* qualquiera cuento o novela […], aunque *sepa* muchas […]"; *saber* es siempre 'saber de memoria'. En *La estrella de Sevilla* (II, v. 1547) el rey le da a Sancho un papel, diciéndole: *"Referidlo"*, y Sancho lo lee en voz alta *(Revue Hispanique*, 48 [1920], 596). En cambio, en dos anécdotas de Juan Rufo (1972, 213, núm. 614, y 194 y s., núm. 556), *referir* parece significar 'recitar de memoria': *"Refería* un romance cierto poeta, y llegado a un verso que decía 'El dios herrero' […]"; "Oyendo *referir* una fábula de Ovidio, donde dice que […]"; también en una frase de la *Guía* de Liñán y Verdugo: "me *refirió* unas décimas, que encomendé a la memoria" (52).

¿Qué duda cabe que los varios usos posibles de todos estos verbos

se relacionan con una concepción del texto distinta de la actual? Si no importaba que el texto "leído", "dicho", "hablado", o "recitado", "contado", "narrado" o "referido" estuviera registrado en un papel o en la memoria, no era importante tampoco la reproducción exacta de ese texto (véase caps. V y VI).

AMBIVALENCIAS LÉXICAS: *OÍR*

Por otra parte, a la polisemia de los verbos relacionados con la locución no podía sino corresponder una polisemia por el lado de la recepción. Así, *oír* no sólo se aplicaba a la audición de textos, ya leídos en voz alta, ya recitados; lo encontramos en contextos que apuntan a una lectura *no* oral, así como, referido a la percepción sensorial, el verbo en muchas ocasiones *no* se refiere a lo percibido específicamente por el oído. Véase este pasaje del prólogo al lector del *Manual de escribientes* de Torquemada (1552): "Temor tengo de ser acusado y reprehendido de los que, auiendo *leýdo* este tratado, y al prinçipio *me oyeron dezir* que […], y aunque […] *oyendo* mi disculpa […]" (1970, 168).[16]

En efecto, parece ser que *oír* y *oído* se usaban a veces metafóricamente y eran entonces mera reliquia de una etapa anterior.[17] Por ejemplo, cuando se nos habla de "dar benévolo *oído"* a Terencio y Marcial (López de Úbeda, 1912, I, 13), de "halagar los *oídos* del lector" (Eslava, 1942, 4), de escribir "cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los *oídos"* (Lope de Vega, 1968, 74), etcétera.[18]

MARIDAJES EXTRAÑOS

Los "cruces" semánticos que –desde nuestro punto de vista– se producen entre la lectura y la audición hacen que, como ya hemos visto, el *lector* o *leyente* sea también un oyente: "letor curioso, oye y calla", dice un romance del *Cancionero de 1628;* "No es de maravillar si los leyentes ya no querían ver ni oýr en ninguna manera a este livro", escribió Francisco Delicado (Bubnova, 1987, 82). Si el *lector* es oyente, es también, según sabemos, el que lee en voz alta (cap. III). Todo este barajar de términos lleva a maridajes que nos resultan muy curiosos, como el que acabamos de ver en Torquemada. En su segundo *Guzmán de Alfarache* escribió Mateo

Alemán: "Ya le oigo decir a quien está *leyendo* que me arronje a un rincón, porque le cansa *oírme"* (1983, 774). *"Leerás* sin pena lo que de las divinas y humanas letras nos *oyeres"*, dice Lope de Vega en el prólogo a los *Pastores de Belén*, de 1612 (Porqueras Mayo, 1968, 77).[19] Así podía llegarse a juegos, acaso involuntarios, como el que, hacia 1529, emprende Juan de Valdés con *hablar, leer, oír*, cuando dice de su *Diálogo de doctrina cristiana* (1929, 6-7):

> determiné de ponerlo de manera que cada uno *hable* por sí […], también porque *el que lo leyere*, cuando *oiga* que *habla* el arzobispo esté atento a *oír* las palabras […] de aquel excelente varón, pues a él piense vuestra señoría que *oye*, y no a mí (Vian Herrero, 1988, 176).

Los verbos *ver* y *mirar* se usaban mucho con el sentido de 'leer'. Se diría que se referían a la lectura visual en pasajes como "ningún filósofo […] que yo haya *visto"* (Huarte de San Juan, proemio al *Examen de ingenios*, 1988), o "he *mirado* inmensas historias" (Guevara, 1950, I, 145), pero no es descabellado pensar que pudieran, en principio, aludir a una lectura oral, puesto que, referidos a la percepción sensorial, ambos verbos se usaban frecuentemente con el sentido de 'oír, escuchar': "Bien *vees* este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas" (Rojas, 1992, XX, 586, nota).

Ya hemos observado cómo el léxico referente a la recepción de los textos suele estar relacionado con el de la percepción sensorial. Otro caso es, precisamente, el del verbo *percibir*, pues solía usarse con su sentido latino de 'aprender de memoria un texto'. Obsesionado por el "Memorilla" y el "gran Memoria", que supuestamente plagiaban sus comedias "de sólo oýrlas", escribe Lope de Vega (1620, prólogo): "no es possible que […] pueda *percibir* a la letra más de lo que permite la breuedad del tiempo en que las oye"; *"percibir* rigurosamente vna fábula toda de sólo oýrla […] fuera cosa rara". Y Jiménez Patón (1604, 122 rº): "si la cosa que se á de decorar se á visto, con más facilidad *se percibe* que de sólo oýrla".

LAS SINONIMIAS

Los muchos sentidos de todos estos términos pudieron llevar a sinonimias como la que encontramos en el parlamento de

Sempronio. Tales sinonimias se dan también, y más frecuentemente, en otra forma: "Quién vido a Vergilio […], segund por sus fechos podrás leer, oýr e veer, que estudo en Roma colgado de una torre"; "Ved, señores, los que esto leés, que oýstes, vistes, entendées, qué vos paresce […]" (Martínez de Toledo, 1970, 77, 234). Es la sinonimia "en contacto" o "geminadora" –frente a la sinonimia "a distancia" de Sempronio– (Lausberg, 1967, 655, 628 y ss., 656), o sea, la que se expande en series de sinónimos consecutivos. La prosa del siglo XV, con su característica *amplificatio verborum* ciceroniana, puso a la orden del día estas construcciones. He aquí un pasaje del prólogo de Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero:*

> Pero con todo esso, mucho mayor viçio e plaser e gasajado e conhortes rresciben e toman los Rreyes e príncipes e grandes señores *leyendo e oyendo e entendiendo* los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por quanto se claryfica e alumbra el sesso, e se despierta e ensalça el entendimiento, e se conorta e rreforma la memoria, e se alegra el coraçón […] *oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo* todos los notables e grandes fechos passados, que nunca *vyeron nin oyeron nin leyeron* […]. El arte de la poetrýa e gaya çençia […] la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como deve salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones […], e tal que aya *visto e oýdo e leýdo* muchos e diversos libros e escripturas (1851, 9).[20]

En la mayoría de las parejas y series sinonímicas que vemos en este pasaje parece haber sinonimia total –hasta donde ésta existe– entre los términos.[21] Hay *una* idea, y para reforzarla se acude a varios verbos capaces de expresarla, sin que importen las diferencias semánticas.

¿Diferenciación semántica o igualación?

Cuando *ver, mirar*, por un lado, y *oír, escuchar*, por otro, en su sentido más común de 'percibir algo con la vista' o 'con el oído', respectivamente, se combinaban entre sí, solía ocurrir algo parecido. No siempre, por supuesto: Pármeno se refiere a la vista y al oído cuando dice: "De verte o de oýrte decender por la escalera parlan lo que éstos fingidamente han dicho" (Rojas, 1992, 249). Pero es notable la frecuencia con la que la especificidad sensorial de estos verbos queda neutralizada.[22] Cuando el arcipreste de Talavera escribe (41) "que para los que saben e an visto, sentydo e hoýdo non lo escrivo nin digo", parece querer decir simplemente 'no lo escribo para los que saben por experiencia propia'. Y en Guevara,

"esto visto, esto oído, esto sabido […]", expresa igualmente una sola idea (1536, 54). Interrumpido el escrutinio de los libros en el *Quijote* (I: 7; 122), muchos "se cree que fueron al fuego sin ser vistos ni oídos". De lo inusitado se decía que era lo "nunca visto ni oído" o lo "más… que se ha oído y visto".[23] El desgaste de la fórmula pudo llevar al contrasentido que vemos en un romance de fines del siglo XVI, que nos habla de cómo Valerio es rechazado por su amada: "mandóle su Calidora / que no la oyese ni viese" *(Romancero general*, 1947, I, núm. 297).

Con todo, existía siempre la posibilidad de revitalizar la fórmula, restituyendo a los verbos su sentido específico. Desde la Edad Media se fluctuó entre el uso automatizado de esas parejas y series y su empleo deliberadamente diferenciador. Verdadero dilema para nosotros, que con frecuencia no podemos sino adivinar la intención con la que se escribieron. En el soneto de Petrarca "Anima, che diverse cose tante / vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi […]" suponemos voluntaria diferenciación de todas las palabras: *enumeratio*, no sinonimia. Pero cuando en el prólogo a *El Sobremesa* Timoneda escribe "lo que yo en diversos años he oído, visto y leído" (1990, 202), ¿está disociando los términos o fundiéndolos en un concepto único?

Hemos corroborado las analogías y relaciones que se dan entre el vocabulario de la percepción y la experiencia y el de la recepción de textos. Ambos coinciden –y no por casualidad– en sus elementos: *ver, mirar, leer, oír, escuchar, percibir* (y *sentir, entender* 'oír'). En ambos las palabras, ya diferenciadas, ya indiferenciadas, se unen en parejas, tríadas, conjuntos mayores. Ambos nos plantean, una y otra vez, el dilema de su sentido. En la Edad Media "leer e oír", "ver e oír", "ver e leer" (así, o con los verbos invertidos) se usaron abundantemente en Europa, como hemos tenido ocasión de observar (cap. I, pp. 20-21). *Ver e oír, ver e leer* eran fórmulas fijas del lenguaje notarial.[24] ¿Querían decir, respectivamente, 'leer (o ver) con los ojos' + 'escuchar la lectura' y 'leer (ver) con los ojos' + '*leer* pronunciando'? Significaban globalmente 'tomar conocimiento de', pero ¿se quería aludir por separado a la recepción visual y a la oral-auditiva de los documentos?

Misma duda, con la frecuentísima pareja *leer e oír*, que ya hemos tenido ocasión de observar brevemente en la Edad Media y el Renacimiento.[25] El desgaste llevó, sin duda, a la neutralización semántica de las palabras. ¿Las disociaría Petrarca al escribir "et

altre mille [istorie] ch'ai ascoltate e lette" *(Canzoniere*, 28)? ¿Y Jorge Manrique, en "Dejemos a los romanos, / pues oímos e leímos / sus estorias"?

Las mismas fórmulas continuaron empleándose durante los siglos XVI y XVII. Muchos usaban *leer y oír* como sinónimos. Pero se diría que Alfonso de Valdés distingue entre los dos verbos cuando afirma que los libros profanos y mentirosos "inficionavan los ánimos de los que leían y de los que oían" (1929, 22); también Cervantes, cuando se burla de los pedantes *(Quijote*, I, Pról.; 52): "hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y regalo oílle o leelle".

Leer y ver aparece en los prólogos a varias obras famosas: en la *Silva* de Pero Mejía, "cuántos libros me fue necesario leer y ver para ello"; en el *Lazarillo*, "mas con que vean y lean sus obras"; en la *Filosofía vulgar* de Mal Lara: "la qual ruego al amigo de letras que lea e vea" (I), etc. ¿Se estaba aludiendo a dos tipos de lectura, el ocular *(ver)* y el oral *(leer)?*[26] Lo manido de la fórmula invita más bien a interpretarla con un sentido único: 'leer (en cualquier forma)'.[27] ¿O significaría 'leer con los ojos', oponiéndose tácitamente a la pareja *leer y decir* 'leer pronunciando', que encontramos alguna vez?[28] El gracioso epígrafe al capítulo II: 66 del *Quijote* equipara *ver y leer* (sin duda, en silencio), contraponiéndolos a *oír-escu-char leer:* "Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer". Por otra parte, ¿qué diremos de la paródica tríada de Quevedo, en el prólogo a *El entremetido y la dueña y el soplón:* "que soy el primer prólogo sin tú y bien criado que *se ha visto o lea o oiga leer"* (1937, 188)? ¿No habrá aquí una voluntaria gradación juguetona de *ver* (con los ojos) a *leer* (con la boca) a *oír leer* (con los oídos)?

Lo que una vigilante conciencia lingüística resalta y matiza, un uso menos meditado lo vuelve a opacar. *Oído y visto* significa simplemente 'oído' en la introducción a una justa literaria de 1531: "Los señores juezes […], por mejor juzgar, *mirando escrito* lo que el día antes auían *oýdo y visto" (Justas*, 1955, 35). ¿Cómo, pues, interpretar las ya citadas palabras de Bernal Díaz del Castillo, "mi historia, si se imprime, cuando la vean e oyan la darán fe verdadera" (véase cap. II, nota 32)? ¿Nos atendremos aquí a la clara distinción de los términos que encontramos en el prólogo al *Libro de las cosas maravillosas* de Marco Polo: "A todos los príncipes, varones e caballeros o a cualquier otra persona que este mi libro viere o oyere […], e por mejor información de quien esto leyere o oyere"?

(1974, 27-28)[29]

Veremos en nuestro último capítulo cómo a partir del siglo XVI el libro fue enmudeciendo poco a poco; pero mientras le quedaba todavía algo o mucho de voz, el lenguaje de la lectura continuó circulando libremente entre los dos polos de la vista y el oído. De ahí las grandes ambigüedades. Quizá nunca sabremos el sentido exacto de ciertas expresiones; pero al menos sabemos que no podemos saberlo, y por qué.

[1] La versión original de este capítulo apareció publicada en Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner (coords.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, 1984.

[2] El hecho de que las palabras de Sempronio se sitúen en un contexto de aprendizaje universitario no impide ver el sentido más general de los verbos citados. Más limitadamente académico es el pasaje de Guevara, sin duda escrito sobre el modelo del de la *Celestina:* "Ocúpense los hijos de vanidad muchos años en las academias, y allí deprendan rhetórica, exercítense en la Philosophía, lean a Platón, oyan a Aristóteles, deprendan de coro a Homero, estudien en Cicerón, escudriñen a Tolomeo, ocúpense en Xenophón, escuchen a Tito Livio" *(Marco Aurelio*, III, 32; 1543, 178 v^{o}). Sempronio tuvo otro imitador en Pedro de Madariaga (1565, 29 r^{o}-v^{o}): "Pues leed a Plinio en el libro séptimo, donde dize que […]; mirá en el Apocalypse de Sanct Joan, y veréys que escriue que […]; contemplad a Job, que […]; rrebolued el capítulo veynte y quatro del Éxodo […]".

[3] En las primeras etapas de esta investigación dejaba yo de lado el verbo cuando me lo encontraba solo; no pensé que pudiera referirse a la lectura oral…

[4] En *El Caballero de Olmedo* de Lope, don Alonso recibe de Tello la primera carta de Inés y ordena: "Hinca, Tello, la rodilla"; el criado le responde: "Sin leer, no me lo mandes, / que aun temo que hay palos dentro" (I, vv. 567-569; 1981, 128): *sin leer* es 'sin que tú leas y yo escuche'.

[5] Con toda razón piensa Schön (1987, 34), refiriéndose a la alta Edad Media, que "quizá la gente de esa época no veía, como la vemos nosotros actualmente, la diferencia de categorías entre "oír leyendo" y "oír leer", entre el "leer" –en voz alta– y el escuchar mientras otro leía". Y si no veía la diferencia es por algo que ya hemos mencionado y que Jean Leclercq (1961, 89) ha expresado así: en la Edad Media la gente leía "con los labios, pronunciando lo que veían, y con los oídos, escuchando las palabras pronunciadas"; por eso "*legere* significa a la vez *audire"*.

[6] Sobre este sentido, en textos castellanos medievales, véase Menéndez Pidal, 1944, I, 15-17 y n. 2.

[7] Para el ámbito alemán (siglos XIV y XV), véase lo que dice Schön, (1987, 35): "Muchas veces, *leer* significaba, de hecho, un hacer vivir, en voz alta, un texto más o menos memorizado. Es evidente el parentesco con el rezar". Del siglo XV hay al respecto un pasaje curiosísimo del reformador monástico Johannes Busch. En su *Chronicon Windeshemense* refiere cómo estaba él catequizando un día a los miembros de una congregación: "Tunc dixi, 'estis vos bonus christianus, tunc dicatis Pater Noster in teutonico'. Qui statim cunctis audientibus *legit* coram nobis Pater Noster et Ave Maria in bono teutonico. Et dixi, 'legatis etiam Credo in Deum'. Et *legit* per totum in bono teutonico satis expresse […]. Interrogavi in prandio, 'quomodo rusticus ille tam formaliter scivit respondere?' Qui dixerunt, quod plebanus eorum impsis iniunxit, ut nullum secum in tabernis prandere seu convivari permitterent, nisi prius Pater Noster, Ave Maria et Credo in Deum diceret […]" (1886, 442; citado por Chaytor, 1950, 15). Aquí *legere* y *dicere* son sinónimos, se refieren al rezo y significan 'recitar de memoria'. En el *Grande dizionario* de Battaglia hay ejemplos de *leggere* con el sentido de 'recitare una formula di preghiera' (1961, s.v.); san Bernardino de Siena escribió: "Se tu usi il *leggiare* l'ore canoniche, dille a' tempi loro'".

[8] A la luz de esto, me pregunto si tiene razón Zumthor (1987, 19-20) al establecer una diferencia fundamental, para la Edad Media, entre recitación y canto por un lado y lectura en voz alta por otro; *cf.* aquí cap. I, nota 20.

[9] En relación con *decir* poesía 'recitarla' está el abundante uso de *decir* 'cantar';

basten unos cuantos ejemplos: “y desde entonces dijeron un cantar o romance: ‘En Tacuba está Cortés […]’” (Díaz del Castillo, 1982, I, 490); “Digamos / otra letra y tono nuevo” (Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, I, 13-14; *Cf.*, ahí mismo, “que *cante* […] una letra nueva y buena”, I, 671-673). En gallego-portugués del siglo XIII, *“dizer* era rigorosamente sinónimo de *cantar”* (Reckert-Macedo, 1976, 27, a propósito de *d’amor diziam / d’amor cantavam* en la cantiga “Levad, amigo…” de Nuno Fernandes Torneol). Para Francia son importantes las referencias dadas por Zumthor, 1987, 42.

[10] Como ejemplo de lo que decíamos arriba sobre las lagunas en los diccionarios: Covarrubias no define el verbo *decir;* el admirable *Diccionario de Autoridades* no da ninguno de los sentidos que hemos visto (‘leer en voz alta’, ‘recitar’, ‘cantar’, ‘escribir’). Un anotador tan excelente como Gillet (Torres Naharro, 1951) sólo trae *decir* ‘hablar’.

[11] No sabemos muy bien a qué se refieran los dos primeros “no hablo” (probablemente sea ‘no escribo’); la siguiente oración podría traducirse por “escribir en romance es escribir como se habla en el vulgo”; “las palabras que todos hablan” sería también “que todos usan al hablar”. Esta polisemia de *hablar* adquiere resonancia especial en el contexto de ciertas ideas lingüístico-literarias del siglo XVI, notablemente del “escribo como hablo” valdesiano. *Cf.* Rivers, 1983, 61: “The consensus of all these writers was that there should be, ideally, a close relationship between written and spoken styles […] and that one might even speak with a written style. This double *rapprochement*, bringing writing closer to speech, and speech closer to writing, can be seen as an attempt […] to erase the difference between vernacular speech and classical writing, between *parole* and *écriture”*.

[12] Jiménez Patón en su *Elocuencia española*, refiriéndose a la escritura: “La segunda virtud es *hablar* con claridad”, “todos los que procuran *hablar* de modo que no les entiendan”; Luis Carrillo, *Libro de la erudición poética:* “Efectos son del *buen hablar* dificultar algo las cosas” (Lázaro Carreter, 1966, 35-36). Jerónimo de Alcalá menciona en 1624 “los riesgos y peligros que se pone el que *escribe* en estos tiempos, donde está […] el lenguaje y modo de *hablar* por términos tan levantados y subidos, que los que los es*cuchan y leen* [quedan] maravillados” (Porqueras Mayo, 1968, 113, 56 y s.). En estos textos del siglo XVII se alude a la escritura con el verbo *hablar*. Con todo, ya Guevara diferenciaba claramente el *hablar-oír* del *escribir-leer*, como se ve en una epístola suya de 1535: “hay personas tan pesadas en el *hablar* y tan sin gracia en el *escrebir*, que querría hombre estar más de calenturas que *oír* sus palabras ni *leer* sus cartas” (1950, I, 208).

[13] *Cf.* en inglés, *to recite* “to reade out with a lowde voice “ (John Rider, en su *Bibliotheca Scholastica*, de 1589); en cuanto al francés, según Wartburg (1950, s.v.), este sentido todavía existía en el siglo XVII, “y en parte, más allá”.

[14] La polisemia de este verbo ya aparece en la *Gesta Alfredi*, de hacia 900 (R. Crosby, 1936, 90; Zumthor, 1987, 44).

[15] Dada la clara diferenciación que Guevara suele establecer entre el *leer-ver* y el *oír (cf.* aquí nota 12), podemos suponer que lo mismo ocurre en: “La carta que de vuestra mano me escrebistes quanto holgué en *ver* la letra tanto hube pena en *oír* la embaxada”; o “es tan apacible de *oír* esta historia, que al *lector* le pesará de no ser más larga” (1950, 305, 172).

[16] Continúa usándose este verbo, igual que en la Edad Media, para remitir de una parte del texto a otra *(cf.* cap. I, nota 23): “como adelante Vuestra Merced *oirá”*, leemos en el *Lazarillo*, I (1972, 110), y en *El celoso extremeño*, “y así fuera si el sagaz

perturbador del género humano no lo estorbara, como ahora *oiréis"* (Cervantes, 1917, II, 102-103). *Cf.* Moner, 1989, 98, 99.

[17] La duda sobre el sentido literal o figurado de *oír, escuchar* ya se plantea, claro, para pasajes como "dal dolce stil novo ch'i' odo" (Dante, *Purgatorio*, XXIV, 57). "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono […]" o "U' sono i versi, u' son giunte le rime / che gentil cor udia[…]" (Petrarca, *Canzoniere*, 1 y 332.) Hoy en día sigue siendo posible el sentido figurado: "Nicolás de Conti, cuyas aventuras vamos a *oír* referidas por Pogio […]" (R. Benítez Claros, prólogo a *Marco Polo*, 1947, p. xxi).

[18] Véase *infra*, cap. VII, pp. 177-179, la sinestesia *escuchar con los ojos*, tan repetida en el siglo XVII.

[19] El arcipreste de Talavera cuenta el pleito entre dos casados: "[…] E el marido dixo: 'Verás, muger, cómo chirrea aquel tordo' […]. La muger replicó: '¿E non vedes en el chirrear e en el menear de la cabeça que non es synón tordilla?'" (Martínez de Toledo, 1970, 154). Calisto, oyendo hablar a Celestina con Sempronio, le dice a Pármeno (Rojas, 1992, 249): "¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oýste?" Afirmaba Luis Vives que la vista era el sentido "más sencillo y el más conocido, hasta el punto que se extiende su nombre a los sentidos restantes y al conocimiento anímico" (1942, 25), y Covarrubias: "llamamos ver lo que es propio de otros sentidos […]" (1943, s. v. *ver)*. Dos ejemplos de Lope: en Peribáñez, II, v. 1388, "Yo, si viese algún ruido"; al comienzo de *El perro del hortelano* Diana exclama en plena oscuridad: "¡Ah, gentilhombre, esperad! / ¡Teneos, oíd!… / ¡Volved, mirad, escuchad!" En Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, I, vv. 921 y s., Don Arias, oyendo hablar a don Gutierre: "¿Qué es esto que miro?" (la misma exclamación significa 'que veo' en el v. 1533). En *El desdén con el desdén* de Moreto (II, v. 1759) leemos "porque en viéndote cantar […]", aunque en seguida, v. 1763, "a oír cantar irá el otro". La conciencia del sentido primordial de *ver* llevó a corregir, en la edición de 1502, el citado "vees este clamor de campanas" de la *Celestina* por "oyes"; en la *Himenea* de Torres Naharro, II, 4, "Yo los vi, señor, cantando" se sustituyó más tarde por "Yo los oí" (Torres Naharro, 1951, III, 563). Análogas sustituciones, en las versiones del *Buscón*, II, 2, cuando al clérigo poeta que ha "leído" (¿'recitado'?) unos versos Pablos le dice: "que no había *oído* cosa tan graciosa" en los mss. BC, mientras que el ms. S dice *visto* y la edición de Zaragoza, 1626, *leído* (Quevedo, 1980*a*, 111).

[20] Véase *supra*, cap. I, cómo este pasaje de Baena apunta sobre todo a la audición y memorización de lo leído. Sobre el abundante uso de la sinonimia en la prosa castellana de los siglos XV y XVI véase Lapesa, 1980, 269, 275 y s., 307 y s., y la bibliografía aducida en las notas.

[21] Según Lausberg (1967, 651), la sinonimia, como recurso retórico, "no muestra en modo alguno una coincidencia total (semánticamente superflua) de los contenidos de las palabras, sino que incluye diferencias semánticas". Esto, como vemos, no es siempre así. Carmelo Samonà observó en la *Celestina* dos tipos distintos de parejas sinonímicas: uno de ellos corresponde a la definición de Lausberg; en el otro "non esiste diversità di significato" entre las palabras "e dunque si tratta di una forma pleonastica" (1953, 55 y s.). A este segundo tipo parecen pertenecer, en su mayor parte, las series sinonímicas del arcipreste de Talavera, del prólogo de Baena y de otros textos que iré citando.

[22] Años después de escrito lo anterior, leo en Zumthor (1987, 42): "Une figure d' *expolitio* plus ou moins clichée, fréquente en latin comme dans les langues vulgaires, atteste l'atténuation, entre tous ces termes [de locución y de audición], des contours sémantiques. Elle revêt des formes diverses, réductibles à l'une ou l'autre des deux séries, soit cumulative, soit alternative: *dire* et/ou *écrire, ouir* et/ou *lire*". Según

Zumthor, el problema que plantean estas fórmulas es sólo aparente: "La variante, largement attestée, *audire et videre, voir et écouter, hören und sehen* semble, elle, accuser l'opposition des registres sensoriels; en réalité, elle ne fait que renvoyer à la double existence de tout écrit: on en *voit* les graphismes, mais on en *entend* le message […]". A esto puede objetarse, entre otras cosas, que tales parejas no sólo se refieren a la lectura de textos, sino también a la experiencia de los sentidos.

[23] Estos clichés llegan por lo menos hasta el siglo XVIII; en los romances llamados "vulgares", por ejemplo, se exalta "la historia más celebrada / que se ha oído ni se ha visto" o "el mayor sentimiento / que se ha visto ni se ha oído".

[24] *Cf.* Gifford y Hodcroft, 1966, núm. 47: "Conuzuda cousa sea a quantos esta carta uiren audiren" (documento leonés de 1256). *Ver y oír* en otros documentos de los siglos XIII y XIV, reproducidos en la misma obra: núm. 68, lín. 32; núm. 46, lín. 22; núm. 50, comienzo y final; núm. 51, comienzo; núm. 77, lín. 2. En una carta anglofrancesa de 1350: "As toutz yceux qe cestes lettres verront ou ourront" (Chaytor, 1950, 160). Para *ver y leer, cf*., por ejemplo, Godefroy, X, s.v. *Lire:* "Resgardai et liuz unes lettres" (año 1256), "Lesquels chartres nous wimes, tenimes et luiwimes" (1296). Para una comunidad analfabeta es importante mirar un documento, además de oír su contenido. Según un reportaje periodístico, los campesinos guatemaltecos desalojados del estado de Chiapas por el gobierno mexicano en julio de 1981 "aseguran que la orden que se les dio nunca fue leída ni se les mostró" *(Unomásuno*, México, 21 de julio de 1981, 5).

[25] Baste aquí un ejemplo, tomado de la prosificación del *Roman de la Violette* (siglo XV): "pour ce que je vous sens estre enclin à prendre plaisir et vous esleessier à *voir* et *oyr* lire les plaisantes et précieuses histoires" (Marichal, 1968, 478). Crosby (1936), Chaytor (1950), Pierre Gallais (1964, 1970), Robert Marichal (1968), Zumthor (1987, 41-43) y otros estudiosos han documentado abundantemente el fenómeno para Inglaterra, Francia, Alemania. Todo un capítulo del libro de Clancy (1979, parte 2, cap. 8) se intitula "Hearing and Seeing"; todo un libro, de M. Scholz, lleva por título *Hören und lesen: Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1980; Zumthor, 1987, 42-43).

[26] Dice Castillo Solórzano en el prólogo a las *Aventuras del bachiller Trapaza:* "Tú, lector, verás lo que tú quisieres en tu retiro o en la publicidad donde leas este trabajo" (Laurenti, 1971, 120). Aunque la construcción subordina a *verás* los dos complementos de lugar, ¿no podría ser que *ver* fuera aquí 'leer a solas', y *leer*, 'leer en público, en voz alta'?

[27] *Leer* y *ver* aparecen como sinónimos en muchos lugares. Por ejemplo, en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, I, vv. 579-580: "–Tu Majestad aquéste *lea*. / –Yo le haré *ver*. –Tu Alteza, señor, *vea* / éste".

[28] "Empeçó a leer y dezir desta manera: […]" (López Pinciano, 1953, I, 286). La fórmula se aplica también a la recitación del morisco Román Ramírez: "iba leyendo y diciendo" (Harvey, 1975, 97). *Decir* se empareja también con otros verbos; por ejemplo, en *Quijote* (II, 17; 163): "llegando a este paso, el autor de esta verdadera historia *exclama y dice:* […]"; (II, 44; 370): "Aquí exclamó Benengeli y *escribiendo dijo*: […]".

[29] Agradezco esta referencia a mi amigo Jaime Concha. En el manuscrito veneciano del cual tradujo Maese Rodrigo, el prólogo parece diferir un tanto de la versión italiana del "ottimo", lo mismo que del original francés; pero en todos ellos figura la distinción expresa entre lo que Marco Polo *vio* personalmente y lo que cuenta de "oída", y esta distinción se sitúa, en la traducción de Santaella, entre las

dos frases referentes a los lectores y los oyentes del libro, proyectando sobre ellas la diferenciación *ver-leer/oír*.

V. LA POESÍA ORALIZADA Y SUS MIL VARIANTES[1]

LA TRADICIÓN filológica nos tiene acostumbrados a tratar sobre todo con textos escritos, textos que leemos (con los ojos) y que, implícitamente, suponemos que fueron siempre leídos (con los ojos). Hablamos de manuscritos y de impresos, de copistas e impresores, de errores de copia y erratas de imprenta. El énfasis está siempre del lado de lo visible, del texto puesto en el papel. Hasta ahora, lo que se ha escrito sobre la importancia de la voz en la transmisión de esos mismos textos durante la Antigüedad, la Edad Media y los comienzos de la Edad Moderna no parece haber cambiado las concepciones limitadamente "escrituristas" de la crítica textual, y sólo se salvan de ellas quienes trabajan con textos orales de tipo folclórico.

La crítica textual considera la memorización y la difusión vocal de las obras escritas como un fenómeno secundario. Su método sigue atenido básicamente a los textos manuscritos e impresos y constreñido a las relaciones que se dan entre ellos. Se nos dice, sí, que el copista, cuando no copia al dictado, procede de la siguiente manera: *a)* lee un fragmento, *b)* lo memoriza, *c)* se lo dicta a sí mismo (Blecua, 1983, 17); se nos advierte también que el dictado, exterior o interior, suele causar ciertas alteraciones. A la vez, se consideran excepcionales los casos en que "la copia se pudo hacer de memoria" o en que "el recuerdo de otras obras" genera "variantes extrañas" (Blecua, 1983, 164 y ss.).

No pretendo –ni podría– hacer una crítica de la crítica textual, sino sólo de su carácter limitante,[2] que margina el papel que hubieron de desempeñar la memoria y la voz en los procesos de la escritura, copia e impresión de los textos. Evidentemente, ese papel variaría mucho de una época a otra, de un género a otro, de un lugar a otro. Pero ahí donde ha sido importante debería ser tomado en cuenta. Para la España de los siglos XVI y XVII, como hemos ido viendo en este libro, tenemos abundantes testimonios de lectura en voz alta, memorización y recitación de toda suerte de obras. La poesía lírica, muy especialmente, tuvo amplia difusión a través de

esos medios[3] y también a través del canto. Era, en buena medida, una poesía *oralizada*. Circulaba en manuscritos (menos, en impresos), pero éstos no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual solía ir del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, a la voz, al oído…, y que solía desembocar nuevamente en un texto escrito,[4] para de ahí reiniciar el viaje por el ámbito de la transmisión oral. Ello no quiere decir, por supuesto, que al ir confeccionando un cancionero no se copiaran poemas contenidos en otros, o que no se consultaran fuentes manuscritas e impresas para completar y corregir las versiones que el copista se sabía –o que le dictaban– de memoria. Pero la memoria, si no me equivoco, desempeñó un papel crucial, y no sólo en "casos extremos" (Blecua, 1983, 208), en la puesta por escrito de muchos poemas. No bien garabateado por su autor, el poema solía alzar el vuelo; no bien memorizado, repetido aquí y allá, podía anclarse nuevamente en un pliego de papel, ya con cambios de mayor o menor envergadura.

A la memoria se debería, en una parte considerable, la proliferación de variantes que encontramos al cotejar las diversas fuentes en que figura un poema. Porque, decía Lope de Vega, "no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias",[5] o sea, a las mismas ideas fundamentales. El pasaje se encuentra en el prólogo a la *Trezena parte* (1620, A2), que expresa la indignación de Lope contra los "memorillas" que plagiaban sus comedias *(cf*. cap. IV, pp. 112-113); antes ha dicho que Cicerón llamó a la memoria *rerum signatarum in mente vestigium*, sin embargo, añade, "no para las mismas palabras, dicciones y versos".

Por hábil que fuera, el memorizador de un poema no podía –ni le importaba– retener un texto en todos sus detalles; invertía palabras y las sustituía por otras equivalentes, quita-ba y ponía partículas, cambiaba de lugar versos y secuencias de versos, en un proceso que recuerda, en miniatura, las transformaciones de la poesía de transmisión oral.[6]

La lírica cantada, sobre todo, parece haber estado predestinada a no tener un texto fijo; a su modo, era también "poesía que vive en variantes"; dentro de ciertos límites, constituía un objeto maleable, fluido. Vale la pena examinar de cerca, en un caso concreto, los posibles alcances y límites de esa fluidez. Tomemos el divulgadísimo romance *Sale la estrella de Venus*, compuesto por Lope de Vega en 1583. Abundan los testimonios de su difusión a través

del canto (Goyri, 1953), y conozco ocho fuentes del texto completo, cinco de ellas impresas y tres –sólo tres de las infinitas que existirían– manuscritas; todas son, hasta cierto punto, independientes. Tenemos a la vista la versión del manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la reciente edición de Rosalind J. Gabin, con minucioso señalamiento de las variantes.[7]

Reproduzco el texto del romance según esta edición[8] y, con base en ella, en la columna derecha, las variantes; indico el número de fuentes en las que figura; no –porque aquí no importa–, los títulos de esas fuentes. Prescindo de los errores evidentes,[9] de variantes ortográficas y de alternativas fonéticas habituales *(Sevilla / Sivilla, robre / roble*, etc.). Corrijo, aparte de algunas otras, las variantes de Pérez de Hita, según la edición de P. Blanchard-Demouge, 1913,[10] y pongo en cursiva las variantes que sólo figuran en esta fuente.

Sale la estrella de Uenus
al tiempo que el sol se pone, punto (1)
y la enemiga del día
su negro manto descoje,
5 y con ella un fuerte moro,
semejante a Rod[a]monte,
sale de Sidonia ayrado,
de Jerez la uega corre
por donde entra Guadalete — por do (2)
10 al mar de España y por donde — y donde (1)
de Sancta María del Puerto — OM. de (4); el puerto (2)
rezibe famoso nombre.
Desesperado camina,
que siendo el linage noble, — aunque es de gente noble (2); OM. el (1); en linaje (3)
15 deja su dama ingrata, — le (1)
porque se suena que es pobre,
aquella noche se casa — y esta (2)
con un moro feo y torpe,
porque es alcayde de Sevilla — *porque fue alcayde en Sevilla*
20 del alcázar de la torre, — y de la (2)
Quexábase tiernamente — dulcemente (3), *gravemente*
de un agrabio tan ynorme,
y a sus palabras la rroca — OM. a (3); sus suspiros (1)
con dulce eco responde — dulces ecos (6); *con el eco le*
25 –Zayda, dice, más ayrada
que el mar que las nabes sorbe,
más dura e inexorable — y más (1); e inmovible (4)
que las entrañas de un monte,
cómo permites, cruel, — ¿por qué permites (6)
después de tantos dolores, — favores (5)

que de prendas que son mías
ajenas manos se adornen? (1)
om. verso (5); ¿Cómo tus oydos (1)
endurezen (5) mis razones,
que bastan a enternezer e. (1)
a las piedras que las oyen?
¿Es posible (5) que te abrazes
(6); ¿Cómo puedes acogerte (1)
a las cortezas (2) de un robre
y dejas el árbol tuyo
desnudo (4) de fructo y flores?
Dejas (6); *Dejas al noble Gazul*
seis años tres años de amores,
y das la mano a Albenzaide,
Abenzayde
que (1); *que apenas le conozes*
dejaste, un pobre (1) mui rico
y un rico (1) mui pobre escojes,
las riquezas (7); *y las* del cuerpo
las (1); del alma (1)
a las del alma antepones.
Alá permita, enemiga,
que te aborrezca (1) y le adores
y que por celos suspires
y por ausenzia le llores;
añade:
y que de noche no duermas
ni (y) de día no reposes (6)
y en la cama te fastidies
y que en la mesa te enojes.
En las zambras ni en las fiestas y f. (1); *ni las f.*
no se uista tus colores;
ni para uelle permita
(1); y para uerla (3);
vello (1), verlas (3);
om. verso (1); *y para verle en las cañas*
que a la uentana te asomes,
que te assomes
y menosprezie la seña, también (1);
(en) las cañas (5); *a la puerta ni ventana*
para que más te alborotes;
om. verso (5); *ni el almaizal que labres*
labrares (1)
y la toca azul que le bordes
deje, y ponga el de su amiga (6);
uista las de su amiga (1)
con la zifra de su nombre,

a quien le darás los captibos — a quien le dé (5); los captibos christianos (1); OM. VERSO
quando de la guerra torne; — OM. VERSO
y en batalla de christianos — en batalla (6); OM. VERSO
de verle muerto te asombres; — OM. VERSO
y plega a Alá que succeda, — y plega (3); a Dios (1)
quando la mano le tomes,
y que si le as de aborezer, — y que (4)
que largos años le gozes, — por muchos años (4), goze largo tiempo (1)
AÑADE:
y si mucho le quisieres,
de verle muerto te assombres
que es la mayor maldiçión
que pueden dar a los hombres.- — que puedan (3), *que te pueden dar*
Con esto llegó a Xerez — En esto (2)
a la mitad de la noche
y halló el palazio cubierto — OM. y (7)
de luminarias y uozes — de luminaria (1)
y de los moros fronterizos, — y de los (6)
que por todas partes corren — por todas partes (1)
con sus hachas encendidas — con las (2), hachas en (2)
y con libreas conformes; — libreas (2), y sus (2)
y delante del desposado — Delante del desposado (6)
en los estribos se pone; — en el estribo (3); 1 AÑADE: *que también anda a caballo por honra de aquella noche*
y arrojándole una lanza, — OM. y (5); arrojándole la lanza (3), arrojóle una lanzada (2); la lanza (1)
de parte a parte passóle.
Alborotóse el palazio, — la plaza (5), Alza la fiesta (2)
desnudó el moro su estoque — y el moro sacó su estoque (1); un estoque
y por en medio de todos — en medio (1), por el medio (1), y por mitad de (2); de la gente (3)
para Sidonia tornóse. — hacia Sidonia (2); a su Medina (2); *para Medina;* boluióse (5)

Aparte de las variantes, adiciones y omisiones subrayadas, hay en Pérez de Hita dos inversiones de cuartetas: los versos 41-44 están después de 45-48 y los versos 57-60, después de 61-64; además cambian de lugar los versos 69-70 y los "añadidos" en cinco versiones entre los versos 52-53.

Pérez de Hita, como solía hacerlo y como lo dice expresamente, retocó el romance: "va algo enmendado", dice. Sus sustituciones, adiciones y omisiones ilustran lo que podía ocurrir cuando alguien deliberadamente metía mano en una composición poética, aunque sin alterarla sustancialmente. Más nos interesa ahora lo que ocurre en las demás versiones. En éstas hay pocos pasajes omitidos,[11] a diferencia de lo que vemos en otros romances nuevos, y en treinta versos (la tercera parte) no hay cambio alguno. Las muchas

variantes que aparecen en los restantes sesenta versos son de distintos tipos, pero en su gran mayoría tienen algo en común: que no parecen obedecer a una manipulación deliberada del texto, pues no se detecta en ellas un claro afán de retoque, ni en cuanto al sentido, ni en cuanto al estilo. Veamos.

Los cambios de más monta son de tipo léxico. Donde unas versiones dicen "quejándose dulcemente" otras ponen "tiernamente" (v. 21); en el v. 23, la vega responde a "sus palabras" o a "sus suspiros"; en el 40, "fruta" alterna con "fruto"; en 62, "toca" con "manga", etc. Hacia el final del romance se alborota la plaza, la fiesta o el palacio (v. 87), el moro desnuda o saca su estoque (88) y se torna o vuelve a Medina o a Sindonia (90).

En el terreno de la morfología, encontramos bastantes fluctuaciones entre el singular y el plural (sin que el hiato, al parecer, molestara a cantores ni copistas): "dulces ecos"/ "dulce eco" (24); "ajena(s) mano(s) se adorne(n)" (32), "la(s) corteza(s)" (38), "la(s) riqueza(s) del cuerpo" (47). Y hay algunos cambios de formas verbales: "que le labres" / "que labrares"(61), "a quien le dé" / "a quien dará" (65), "que pueden" / "que puedan" (74), "arrojándole" o "arrojado le ha" o "arrojóle" (85).

Las variantes que atañen a la sintaxis son muchas, pero en su mayoría minúsculas. Con frecuencia se elide o añade la copulativa *y*, sobre todo a comienzo de verso (23, 43, 61, 67, 77, 85), o bien *y* alterna con *ni* (55) o con *que* (47, 71), *pues* (47), *mas* (69), y esto, sin que cambie, de hecho, el sentido. Los artículos, pronombres y partículas son los más endebles: "aquesta noche" o "aquella" (17), "su estoque" o "un estoque" (88); "con sus hachas", "con las hachas" o "con mil hachas" (81); "y por donde" / "y adonde" (10); "a su Sidonia" / "hacia Sidonia" (90), "que siendo en linaje noble" / "que siendo el linaje noble" (14). La similitud fónica suele conspirar con alternancias sintácticas habituales: "dejas un pobre" / "dejas a un p." (45 y s.), "es pusible que te abrazas" / "e. p. que te abraces" (37), "y delante el desposado" / "delante del desposado"(83).

Salvo las de Pérez de Hita, casi todas las variantes se reducen a los tipos que he indicado. Un repaso a otras composiciones del manuscrito 3168 que gozaron de cierta divulgación revela los mismos tipos y acrecienta la nómina. Hay frecuentes inversiones de palabras y partículas dentro de uno o dos versos; en el romance de Lope *El mejor Almoralife* (núm. CCXLI) encontramos "bravo y fuerte" frente a "fuerte y bravo" (v. 8), "el de alfanje más temido / y el de

más segura lanza" frente a "el de más seguro alfanje / y (el) de más temida lanza" (3-4). Además, en los romances nuevos es frecuente el cambio de colocación de las cuartetas –o de dísticos y versos sueltos–, cambio que solía producirse fácilmente sin alterar el sentido, y en las letrillas las estrofas, a menudo autónomas e intercambiables, se mueven de un lugar a otro.[12] Sin negar que estos traslados, que afectan a veces la estructura de los poemas, pueden deberse aquí y allá a una remodelación voluntaria, me parece muy probable que las más veces fueran producto de la memorización.

Todas las variantes que he apuntado tienen su correspondencia en la tipología de los "errores" elaborada por la crítica textual. Los copistas, en efecto, han incurrido siempre en omisiones, adiciones y sustituciones de palabras; es especialmente frecuente que omitan "palabras con poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etcétera" (Blecua, 1983, 22); a la vez, "no resulta extraño encontrar inversiones del orden de las estrofas y de los versos" (Blecua, 1983, 23). Tales cambios se explican en la crítica textual como errores, voluntarios o accidentales, cuyas causas suelen ser identificables.

Sin duda, los ocho testimonios de *Sale la estrella de Venus* podrían someterse al método crítico para establecer su filiación, construir el *stemma*, encontrar el arquetipo y proceder al registro de las variantes. Sostengo, sin embargo, que ese método, tal como funciona actualmente, es improcedente en el caso de una poesía cuya circulación es más oral que escrita y se ramifica en una red subterránea de infinitas versiones ligeramente discrepantes, que sólo en ocasiones contadas salen a la superficie. El conjunto de variantes de nuestro romance se encuentra muy desigualmente distribuido entre los testimonios; suponer que cualquiera de los copistas o cajistas tuvo a la vista varias fuentes escritas y las combinó a su manera sería absurdo. Incluso cuando consta la dependencia directa entre dos fuentes suelen aparecer variantes atribuibles a la transmisión oral. El *Romancero general* copia nuestro romance de la *Flor* de 1591, pero introduce pequeños cambios, documentados en otros testimonios: en todos ellos o en seis, cuatro, tres o uno de ellos. *¿Contaminatio?* Probablemente no, sino que el cajista o quien le dictó tenía en mente su propia versión, que no coincidía en todo con la de ningún otro testigo, al menos de los que se han conservado.

Prescindiendo de los cambios deliberadamente introducidos por

Pérez de Hita, todas las alternancias léxicas, morfológicas y sintácticas que observamos en *Sale la estrella de Venus* se explican fácilmente por los avatares de la memoria y la difusión oral-auditiva.[13] También, la disparatada inversión de los versos 47-48 en el *Cancionero classense* ("que las riquezas del alma / a las del cuerpo antepones"), semejante a otra del romance *El mejor Almoralife:* "porque te dejo, / y dejándome, te agravias" por "y dejándote, me agravias" (verso 40).

Cuando de transmisión marcadamente oral se trata, no hay en los textos que sobreviven más "errores" que los disparates evidentes. Como ocurre con los cantares de gesta y las poesías folclóricas, en la lírica oralizada "no se puede hablar de un texto canónico, sino de versiones todas ellas válidas" (Blecua, 1983, 161). Incluso cuando se conserva el original de un poema que ha alcanzado una amplia divulgación a través del canto, las transformaciones deberían considerarse a la luz de las fluctuaciones que produce naturalmente la oralización y no de acuerdo con las normas de la crítica textual, como hoy la conocemos.[14]

Tal parecería que es necesario elaborar un nuevo método de edición adecuado a la poesía cantada. No creo que tenga sentido seguir registrando verso tras verso todas y cada una de las variantes con todas y cada una de las fuentes en que aparecen. Pocas de esas variantes podrían servir, si acaso, para encontrar el original, dar con el arquetipo, establecer la filiación de los testimonios. En cambio, todas ellas, presentadas de otra manera,[15] pueden dar cuenta de esa dimensión fundamental de la poesía cantada que es su circulación a través de la voz.

Por cierto que, como dice Alberto Blecua, "no sólo ocurrió este tipo de difusión con los romances. Numerosos poemas se transmitieron a través del canto" (1983, 205 y ss.). Y, podemos añadir, hubo muchos otros que, sin ser necesariamente cantados o sin serlo en absoluto, se divulgaron a tal punto que los testimonios abundan en variantes de los mismos tipos que he señalado. Cuando, para citar sólo un ejemplo, en el Memorial "Católica, sacra, real Magestad" (o "Sacra, católica, real Magestad") nos encontramos a "un anciano pobre, sencillo y honrado" que es también "un pobre anciano, sencillo y honrado"o "un anciano pobre, ofendido y honrado" o "sencillo y honrado un pobre anciano" (Crosby, 1958, 45) ¿qué otra cosa vemos, si no las iniciativas de una memoria que no se obligaba a las mismas palabras, sólo a las mismas

“sentencias”?

[1] Trabajo leído en el primer congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Madrid-Córdoba, 1987, y publicado en *Anuario de Letras* (México), 29 (1991), 133-144.

[2] No conocía yo, cuando esto escribí, el librito de Díez Borque, 1985, donde he venido a encontrar una crítica hecha desde un enfoque parecido al que me guía aquí: subraya "lo que supone la crítica textual de fijeza, de búsqueda de unidad en la diversidad, de pureza, de conversión del texto en monumento inalterable. Todo lo contrario, se observará, de la movilidad fluyente, de la variación como norma y de la indelimitación e irrepetibilidad en la cultura oral. No se trata de diferencias accidentales, sino de esencia […]" (39). *Cf.* lo que dice sobre el "fetichismo de la variante" (47). (Véase *infra*, cap. VI, nota 11).

[3] Blecua, 1983, menciona alguna vez esa transmisión oral: "los poetas no fueron muy aficionados a publicar unas obras que una pujante tradición manuscrita y oral podía difundir suficientemente" (190); "los poetas componían sus textos para que fueran leídos o escuchados de inmediato" (206).

[4] Como cuando Sancho repite a su modo la carta a Dulcinea que don Quijote le había leído en voz alta y el cura y el barbero "le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos ansimesmo la tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo" *(Quijote*, I: 26; 324).

[5] Garcilaso había establecido un contraste análogo al elogiar la traducción del *Cortesano* hecha por Boscán: "Fue demás de esto muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la *verdad de las sentencias"* (Epístola a Dª Gerónima Palova de Almogávar, en Castiglione, 1873, 13). Para *sentencia* en la acepción de 'sentido, significación', *Cf.* Fontecha, 1941, s.v.

[6] A la comparación entre los dos tipos de transformaciones valdría la pena dedicarle una extensa investigación. Ésta ha sido iniciada en un trabajo de Aurelio González (1989), escrito por cierto con total independencia de este mío, con el cual coincide asombrosamente (véase *infra*, nota 13).

[7] Es el núm. CLXIV (I, 288-295) del *Cancionero del bachiller Jhoan López*, como lo bautizó su editora. Este cancionero parece haberse compilado entre 1582 y 1600. Las otras fuentes son: el manuscrito llamado *Cancionero classense*, de 1589; la *Flor de varios romances nueuos* de Moncayo, 1589; la primera parte de la nueva *Flor* de Moncayo, 1591; las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, 1595; el *Romancero general* de 1600; el ms. 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid, intitulado *Poesias barias y recreacion de buenos ingenios*, de fines del siglo XVI y comienzos del XVII (edición de Rita Goldberg), y el *Jardín de amadores*, cuya primera edición, desconocida, es de 1588 y las dos primeras conocidas, de 1611.

[8] Por supuesto, no porque considere la versión del ms. 3168 como la más auténtica. Es, sí, de las más completas; pero en varios pasajes se revela como la menos típica.

[9] Los muchos del *Cancionero classense (dulcamiente* 21, *nauega* 23 por *la uega*, y *en enporable* 27 por *y inexorable*, etc.), y alguna errata de la *Flor* de 1589 o del *Jardín*. Tampoco menciono la omisión de la preposición *a* ante vocal.

[10] Es la edición utilizada por Gabin.–Mis enmiendas a las variantes indicadas por la editora se basan en el cotejo de las fuentes que he podido consultar directamente. Sobre la generalizada falibilidad en el registro de variantes, *Cf.* mi reseña de la edición de Gabin, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 37 (1989), 268-272.

[11] Cinco fuentes omiten los versos 33-36; una, 57-58; el ms. 3168, otros dos.

[12] En la glosa a "Pastorcico nuevo / de color de amor", núm. CLIX, dice Gabin que

“el orden de las estrofas es diferente en cada versión: ms. 1.581: estrofas 3, 5, 2, 6, 1 (falta 4); ms. 1.587: 6, 4, 3, 2 (faltan 1 y 5)”, y así en tres fuentes más (I, 282).

[13] *Cf.* Aurelio González, 1989: “En el caso de los textos del Romancero nuevo, […] las divergencias que aparecen [entre las diferentes versiones] no las podemos atribuir a errores de copistas o a distintas lecturas de los editores, sino a transformaciones similares a aquellas que aparecen en el proceso de transmisión oral de los textos tradicionales”. Comparando cinco versiones del romance *Rotas las sangrientas armas*, de tema ariostesco, González encuentra que las abundantes variantes “no alteran el desarrollo ni la narración de la historia” y que suelen ser “muy simples y atribuibles fácilmente a confusiones fonéticas o de memoria” (115), lo mismo que a otros “procesos típicos de la tradición oral: tendencia al acortamiento del texto, oscilación en los nombres propios, adaptación al contexto, alternancia de las formas verbales, sustitución de tópicos y expresiones formularias por otras equivalentes” (119).

[14] Si ésta dicta que “cuanta mayor difusión tiene un texto, tanto mayores son las probabilidades de que los errores se acumulen hasta el punto de convertirlo en ininteligible” (Blecua, 1983, 19), la oralización de un poema cantado rara vez da lugar a tal deterioro. Un ejemplo. El recopilador o copista del ms. 3168 parece haber oído mal el verso 59 de *Sale la estrella de Venus:* en vez de “y menosprecie (en) las cañas”, “y menosprecie la seña”; con ello el almaizar y la toca de los versos 61-62 dejaban de ser objeto directo de *menosprecie*. Se incorporó entonces, un tanto forzadamente, el verbo *deje* para reconstruir el sentido. Veremos otro ejemplo en el próximo capítulo.

[15] Por ejemplo, las pequeñas variantes intrascendentes podrían presentarse sintéticamente en un solo apartado y clasificadas (quizá sin mencionar las fuentes), dejando el aparato crítico para las variantes significativas. Sería deseable elaborar previamente una tipología general de las variantes que permita discernir entre aquellas que solía producir espontáneamente la memorización y la oralización de los poemas y aquellas que pueden apuntar a una mayor o menor remodelación deliberada.

VI. EL MANUSCRITO POÉTICO, CÓMPLICE DE LA MEMORIA[1]

EL MANUSCRITO poético es, como sabemos, el principal vehículo material de difusión de la poesía en el Siglo de Oro. Gracias a los trabajos de Antonio Rodríguez-Moñino y de investigadores como Pablo Jauralde, Alberto Blecua, Jaime Moll, conocemos bien la trayectoria que seguía un poema, desde el papel suelto donde lo anotaba su autor, pasando por las copias de ese autógrafo[2] y por las copias de esas copias, hasta la reunión de papeles o cuadernos sueltos y su eventual organización en un cartapacio. Conocemos también otros aspectos de la circulación manuscrita de la poesía. Y sin embargo, cabe decir que estamos apenas en los inicios de un largo y complejo proceso de investigación. Al contribuir con mi granito de arena, no hablaré de los raros manuscritos con las *Obras* de un solo poeta, sino sobre el fenómeno, mayoritario, de los cancioneros antológicos, de aquellos volúmenes colectivos que, como decía Rodríguez-Moñino (1968, 24), recogen "el tesorillo poético de un aficionado".

PARA UNA FUTURA TIPOLOGÍA DE LOS CANCIONEROS MANUSCRITOS

Centenares de manuscritos poéticos han resistido el paso de los siglos y yacen, inéditos casi todos, en los estantes de muchas bibliotecas públicas y privadas. Poco a poco se han ido editando algunos, con enorme esfuerzo. Cada edición implica años de trabajo; hay que tratar de identificar los cien o doscientos o trescientos o más poemas que contiene el manuscrito; como suelen aparecer anónimos o con el nombre equivocado, hay que rastrear a sus autores; hay que caracterizar al manuscrito, fecharlo, reconstruir su historia. En los últimos años destaca en este sentido la labor realizada por José J. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco, que han hecho ya un buen número de importantes ediciones, lo mismo que la de Rosalind Gabin y Rita Goldberg, excelentes editoras cada una de un cartapacio. Pero, claro está, mientras no se edite un número mucho mayor de cancioneros manuscritos, resultará

imposible llegar a una comprensión global del fenómeno. Más allá de los registros bibliográficos, necesitaríamos contar con un panorama de conjunto que diera cuenta de la gran variedad de antologías poéticas manuscritas y que tratara de clasificarlas; porque si algo podemos anticipar ya ahora es que hubo tipos diversos de cancioneros colectivos.

Propongo algunos elementos para una futura tipología. Habría que comenzar por la diferenciación que se derivaría de los objetivos mismos de la recolección: ¿para qué se coleccionaban poesías? Hoy las antologías de poesía contemporánea, impresas y destinadas a una difusión más o menos extensa, suelen elaborarse, ya con un criterio básicamente geográfico e histórico –una región o nación, una generación o una época–, ya con un enfoque predominantemente estético, ya, las más veces, con una combinación de estos y otros criterios; pero en todo caso, las antologías modernas suelen tener una finalidad implícita, por ejemplo, la de legitimar y aun consagrar a un movimiento, una "escuela poética", una institución, cuando no la de lograr su hegemonía. Muy otras eran, desde luego, las finalidades posibles de las antologías manuscritas del Siglo de Oro, cuya difusión –si llegaban a tenerla– era siempre limitada. Justamente la mayor o menor voluntad y posibilidad de difusión creo que debe haber determinado diferencias entre dos tipos básicos de cancioneros: el destinado ante todo a fijar y conservar los textos y el abocado en primera instancia al uso inmediato de una comunidad. Este último fue, por lo visto, el objetivo más frecuente.[3]

Cancioneros destinados al uso inmediato

Buenos ejemplos de manuscritos hechos para el uso y el disfrute inmediatos parecen ser los llamados "cartapacios salmantinos", insertos en la vida intelectual que permeaba y rodeaba a la Universidad de Salamanca. Tomemos el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, recientemente editado por DiFranco, Labrador y Zorita. Circuló tanto, que se estragaron los bordes, y en el trasiego fueron además robados varios cuadernillos (xix, xxvi). Todo muestra, dicen los editores del manuscrito, que "la poesía de los universitarios salmantinos se difundía en papeles y cartapacios manuscritos nunca quietos. Las colecciones crecían copiándose unas a otras" (xxvi).[4]

Algo parecido –aunque quizá no igual– ocurrió en ámbitos diferentes, por ejemplo, en ciertos círculos literarios urbanos y cortesanos. Vamos vislumbrando la existencia de verdaderas "familias" de cancioneros, cuyos recopiladores parecen haber intercambiado sus respectivos "tesorillos poéticos"; todo esto habría que estudiarlo de manera detenida y sistemática, con los cancioneros a la vista.

Cancioneros destinados a permanecer

Es probable que los cancioneros manuscritos destinados a circular en un determinado entorno no tuvieran gran vocación de permanencia y que sobrevivieran a pesar suyo y de milagro.[5] Por otra parte, también hubo sin duda manuscritos poéticos cuyo objetivo primordial fue desde un principio el de transmitir los textos a la posteridad. En esta categoría supongo que entrarían algunos de los cancioneros que Rodríguez-Moñino (1968, 23-24) juzgaba únicos merecedores de tal nombre: los que revelan "una preocupación por realizar tarea seria" y para los cuales se ha hecho "un plan o un estudio, se han organizado búsquedas". Entre ellos se incluirían los que reúnen traducciones de Horacio o conjuntos de sonetos o "los de autores del ciclo antequerano". Esos cancioneros suelen "ser de una sola letra" y presentar "cierta unidad cronológica, temática, estilística o geográfica".

Para Rodríguez-Moñino éste constituye uno de los "dos tipos de libros de muy diversa factura"; el otro es el habitual volumen de "Poesías varias", en cuya elaboración, según dice, no ha habido "método o propósito previo, sino sólo afán de coleccionar" (1968, 24); el coleccionista, añade, reúne su acervo "tal como ha ido llegando a sus manos", en forma de "piezas sueltas, copias de copias o autógrafos […], de varias épocas, de autores muy distintos, de pureza muy desigual" (1968, 24). Aquí tenemos, pues, otra diferenciación, según el mayor o menor criterio, cuidado y esfuerzo que el recopilador ha puesto en la selección, la organización y la presentación de los materiales.

¿Cuidado *versus* descuido?

En este aspecto, sospecho que el amplio estudio que aún no estamos

en condiciones de realizar mostrará un panorama menos polarizado de como lo presentó nuestro gran bibliógrafo. No son pocos los cancioneros que distribuyen los poemas "por grupos temáticos o métrico-temáticos" (Blecua 1983, 203), lo cual supone ya una organización previa. Otros muchos antologan la producción, no "de varias épocas", sino de un determinado periodo; así, el *Cancionero de Pedro de Rojas* (1582), al reflejar los comienzos del romancero nuevo, ciertamente tiene un claro "espíritu de época"; otros cancioneros colectivos abarcan los años 1560-1580, por ejemplo, o, con aún mayor frecuencia, el periodo de 1580 a 1610. Otros recogen la producción de un determinado círculo urbano –el *Sevillano*, el *Antequerano*, el "de 1628", procedente de Zaragoza–; otros más "reúnen el quehacer de varios poetas vinculados entre sí por las inquietudes de una escuela" (Labrador-DiFranco, *Cancionero…* 2803*a*, xxiv), o que pertenecen a una orden religiosa, etc. Los hay también que, en cierto modo, "se especializan" en determinados géneros, aunque incluyan, minoritariamente, otros: el *Cancionero sevillano de Nueva York*, en cuya edición colaboramos Labrador, DiFranco y yo, contiene sobre todo villancicos y canciones; el editado por Rita Goldberg y el 996 de la Biblioteca de Palacio privilegian el romancero nuevo, etcétera, etcétera.

Sin pretender generalizar, quiero hacer constar que los manuscritos poéticos recientemente editados tienen todos algún tipo de congruencia, si no de unidad. Además, y pese a sus diferencias, revelan un cierto cuidado en la elaboración y hasta en la caligrafía. En la mayoría de ellos se percibe la presencia de un recopilador consciente de su tarea y fiel a sus gustos y a los de su comunidad; este recopilador copia personalmente, con bastante cuidado, la mayor parte de los textos, o bien vigila a los amanuenses. Los dos copistas que trasladaron los poemas del manuscrito 617 de la Biblioteca Real "no poseían mucha cultura", según sus editores, pero escribieron con letra clara y procedieron "con un orden y una limpieza" notables (xviii); el 996 de la Biblioteca Real, nos dice Rita Goldberg (1984, I, 48), "se copió en diferentes momentos y en distintas manos, quizá para varias personas distintas", y sin embargo, "resulta bastante cuidado y coherente el trabajo del recopilador principal". Labrador y DiFranco observan en el 3902 de la Nacional "un criterio selectivo" que privilegia "poemas conocidos de poetas de bien merecida fama" (*Cancionero…*, 1989*b*, xx), y en el número 2803 de Palacio, "la

uniformidad de la letra y la tinta, la nitidez con que se copiaron las piezas, […] la atención al método seguido", lleva a concluir "que el compilador no copió los poemas tal como llegaron a sus manos, sino que puso especial cuidado…" *(Cancionero…*, 1989*a*, xxiv).

¿Por qué entonces esa impresión de desorden, descuido, e incluso caos que casi todos los estudiosos parecen tener de los tomos de "Poesías varias"? ¿Se debe esa impresión a la cantidad y diversidad de los materiales incluidos, al generalizado anonimato de las composiciones, a sus atribuciones múltiples? ¿No se deberá más bien al hecho de que cada cancionero reproduce los poemas a su manera, presentando frecuentes y a veces notables divergencias textuales con respecto a otras versiones de esos poemas? Ciertamente, la proliferación de variantes ha preocupado e irritado a los filólogos de nuestros días más quizá que a los mismos poetas de antaño.[6] ¿Cómo explicar ese fenómeno, consustancial a las antologías poéticas del Siglo de Oro, manuscritas e impresas, y que, como veremos, nos hace penetrar en las entrañas mismas de la transmisión?

Las causas pueden haber sido varias. En primer lugar –y sigo la síntesis de Rodríguez-Moñino–, los retoques hechos por los autores en sucesivos autógrafos o copias de sus poemas; cada nueva versión de un autor podía ir a dar a diferentes manuscritos y ser copiada muchas veces. En segundo lugar, los retoques y refundiciones hechos por recopiladores y copistas, habida cuenta "del diverso concepto que, en siglos pasados, autorizaba la refundición de obra ajena" (Rodríguez-Moñino 1968, 26).[7] Finalmente, el hecho fundamental de la memorización de los poemas, práctica frecuentísima todavía en aquellos tiempos *(cf. supra*, caps. I, II y V). Ya lo decía Moñino: "la obra corta muchas veces no pasa de copia a copia, sino del recuerdo al papel, de la memoria a la pluma" (1968, 26); y, por lo que hemos venido viendo, no sólo la obra corta, sino obras largas e incluso muy extensas. El hecho es evidente, y no podemos insistir demasiado en su importancia.

Manuscrito poético y memoria

¡Cuántos testimonios no nos quedan de la capacidad memo-rística en aquellos tiempos, que no le piden nada a la Edad Media! Baltasar del Alcázar, quien "siempre que le visitaba [Francisco Pacheco] escrebía algo de lo que tenía guardado en el tesoro de su felice

memoria" (Rodríguez-Moñino, 1965, 26); don Luis de Góngora, quien, según Salazar Mardones, "repetía infinitas vezes" una misma variante "siempre que dezía de memoria" la "Fábula de Píramo y Tisbe" (Wilson, 1977, 337), etc., etc. (véase el cap. II, p. 69). Había muchos que memorizaban textos poéticos con sólo oírlos,[8] como leemos en la *Guía* de Liñán y Verdugo –"me refirió [recitó] unas décimas, que encomendé a la memoria" (52)–, o en la *Dorotea* de Lope: "Quiero dezirte unos versos que oí en una comedia" (III, 1; 218), "díxele lo que avía oído a un poeta" (IV, 1; 298); o en Cervantes, cuando don Quijote "tomó de memoria […] –que la tenía grande–" algunas poesías recitadas en las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 20; 192).[9] Don Quijote es, incluso, capaz, como sin duda muchos hombres de la época, de componer poesía en la memoria: "en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria" (*Quijote*, II, 68; 554).

En efecto, la literatura se hace eco de los hábitos memorísticos de muchos contemporáneos: los cuatro personajes de *El pasajero* de Suárez de Figueroa recitan versos suyos que recuerdan palabra por palabra; Fernando, en *La Dorotea* (IV, 1; 299), dice que ha hecho "algunos versos, de los quales éstos tengo en la memoria".[10]

La filología contempla con ceño demasiado severo[11] el fenómeno de la variación; habla de deturpaciones, corrupciones, descuido, falta de escrúpulos, y llama a la memoria "potencia nociva".[12] Los contemporáneos no podían verlo así; tenían el hábito de memorizar poemas y lo disfrutaban, a sabiendas de que de ese modo solían alterarse los textos, en más o en menos. A la mayoría de ellos esto no parece haberlos perturbado mayormente; sabían que las variaciones formaban parte de la vida natural de un poema; sabían, además, como Lope de Vega, que "no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias" (cap. V, nota 5). Falta que nosotros lo sepamos y lo aceptemos.

El texto fluido

El saber y aceptar estas cosas nos llevará a darnos cuenta de que todavía en el siglo XVII un *texto* literario no se concebía, a la manera de hoy, como un objeto necesariamente fijo e incambiable, sino como una entidad que podía ser fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones. Se trata de una concepción

propia de una cultura oral, en la cual un texto (cap. I, nota 7) es más bien un "acontecimiento" (Walter Ong), un proceso que se va realizando dentro de su circunstancia y de acuerdo con ella. Claro que ya en tiempos de Lope de Vega, este "residuo" de oralidad convive con una concepción del texto más cercana a la nuestra, como vemos, por ejemplo, en las quejas de ciertos autores –de Lope mismo– contra quienes repiten sus obras deformándolas: contradicción típica de esta época de transición entre la cultura de la voz, la memoria, la variación y la cultura de la lectura silenciosa, del olvido, del texto fijo.

Poesía y canto

En el Siglo de Oro la poesía, ya lo hemos visto, no se memo-rizaba para tenerla en la cabeza, sino para recitarla. Cuando se tenía buena voz y se conocía la melodía, se cantaba el poema. Sobre la recitación de textos poéticos hay abundantes testimonios;[13] sobre el canto los hay menos, así como hay muchísimos menos cancioneros manuscritos con música que sin ella. Esta explicable circunstancia no debe hacernos desconocer la realidad de los hechos, a saber, que en los siglos XVI y XVII estaba generalizadísima la costumbre de cantar poemas, ya con acompañamiento de guitarra o vihuela, ya en versión polifónica, ya, obviamente, con la melodía sola, dependiendo de las circunstancias y del entorno social.

Sobre la poesía musicada hay muchísimo que decir;[14] aquí sólo quisiera mencionar brevemente un cancionero polifónico manuscrito del siglo XVII (segunda década), conocido pero aún inédito en buena parte, en cuya edición estoy trabajando con el músico y musicólogo Gerardo Arriaga. Contiene –anónimos, por supuesto– poemas, en diversos estilos y formas métricas, de Lope, Góngora, Diego de Silva y Mendoza, Luis Carrillo y Sotomayor, Bartolomé Leonardo, Antonio de Mendoza, el Príncipe de Esquilache, con música a cuatro voces de compositores diversos. Es un auténtico volumen de "poesías de varios ingenios musicadas por diversos autores", y a él se aplican perfectamente ciertas observaciones que he hecho antes. Por ejemplo, que las piezas están copiadas con gran precisión y cuidado, por alguien con muchos conocimientos, tanto de música como de poesía, y, también, que este cancionero, sin duda producido en algún círculo cortesano, tomó prestadas piezas de otros, a la vez que suministró piezas a

otros más: está emparentado con una serie de manuscritos poéticos con cifras para guitarra conservados sobre todo en Italia, lo mismo que con algunos sin cifra (como el 3890 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y con cancioneros impresos como el *Laberinto amoroso* y la *Primavera y flor de los mejores romances*, publicados por los mismos años.[15] Todo esto es muy interesante, porque comprueba hasta qué punto muchas poesías de esa época –romances y letrillas, pero también décimas, estancias, sonetos, liras, tercetos– lograron amplísima divulgación a través del canto y en diversos ambientes sociales.[16]

Cantada o recitada, la poesía del Siglo de Oro parece haberse escuchado mucho más de lo que se "leía" con sólo los ojos y fue evidentemente compañera inseparable de la memoria. "Memoria y oralidad", ha dicho María Cruz García de Enterría (1988, 90), "están íntimamente unidas". Y si la memoria por sí sola era capaz de producir abundantes variantes, la memorización a través del oído, la "transmisión oral-memorial", como la llama Alan Deyermond (1988, 32), ciertamente aportó las suyas.

Un romance nuevo copiado de memoria y de oído

El romancero nuevo es una mina de variantes de ambos tipos, como ya hemos visto en el capítulo anterior.[17] Otro ejemplo: el romance *Durmiendo estaba Lautaro* se copió evidentemente "de memoria [y] de oídas" en el ms. 2803 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid) (xxii-xxiii). Lo vemos comparando esa versión con las impresas (376): donde el cantor había dicho "Durmiendo estaba Lautaro / con Guacolda, su querida", el oyente escuchó y repitió "… / con la Colda, su querida", y el "esforzado Valdivia" se convirtió en "esforzado Valdía". Por otra parte, abundan en ese romance los típicos cambios que causa el paso por la memoria: sustituciones de palabras, inversiones sintácticas, simplificaciones en la expresión ("de qué teméys ni aun a Marte" convertido en "cómo teméys aun al çielo"), etc. Típica de la transmisión oral-memorial es también la reconfiguración de un pasaje semiolvidado: al olvidarse el primer verso de "con rostro triste y no alegre / el bárbaro respondía", se reconstituyó la pareja diciendo "El bárbaro le responde / envuelto con agonía". Por los caminos de la memoria y el oído se llega así a reformulaciones que cambian el sentido sin realmente entorpecerlo, como cuando los versos "Señora, yo soy aquel / que en la batalla

vencía: / gané y quité de las manos / al esforzado Valdivia" se recomponen así: "No soy yo, señor, aquel / que la batalla temía: / maté y saqué de prisión / al esforzado Valdía".

Nuevamente vemos, pues, cómo la escritura, la copia de poemas, iba del brazo de la memoria y la oralización.[18] De hecho, estoy convencida de que no comprenderemos cabalmente el fenómeno de los papeles, cuadernillos, cartapacios y cancioneros manuscritos si no lo relacionamos con ambos fenómenos. A los manuscritos se acudiría para leer y releer los poemas, las más veces en voz alta, por cierto; pero también para grabarlos y afianzarlos en el recuerdo: seguían siendo, pues, como en la Edad Media (cap. I), un apoyo para la oralización.[19] Manuscrito, memoria y voz eran tres fases de un mismo proceso, y la vida de los poemas se desplazaba continuamente entre una y otra de esas fases (cap. v). Por eso la Trifaldi puede hablar de las "coplitas y estrambotes que cantados encantan y escritos suspenden" *(Quijote*, II, 39; 334).

El hormiguear de la vida creadora

Si los cancioneros manuscritos son hoy una fuente preciosa para nuestro conocimiento de los textos poéticos del Siglo de Oro, lo son también para percibir eso que Marcel Bataillon llamó el "hormiguear de la vida creadora" en aquella época (en Rodríguez-Moñino, 1965, 9). Ese hormiguear y esa vida creadora abarcaban, por supuesto, la múltiple y activísima repetición de los poemas en toda clase de circunstancias, o sea, la vida que los poemas, una vez creados, llevaban en el seno de la sociedad urbana y cortesana, pasando de copia en copia y de boca en boca. Y todo ello traía consigo, como consecuencia natural, la permanente variabilidad de los textos, su "movilidad fluyente" (Díez Borque, 1985, 39). Porque ¿qué cosa es la proliferación de variantes que ahora podemos observar si no la manifestación más palpable de toda aquella ebullición?

No tenemos acceso ni a la voz ni a la memoria de los hombres de aquel tiempo; tampoco podemos compartir con ellos su manera de vivir los poemas. Pero tenemos los manuscritos, y si sabemos leerlos, veremos cómo de una manera secreta albergan memoria y voz y un entusiasmo infinito por la poesía.

[1] La versión original de este trabajo fue leída en el simposio "Publishing and Public in the Spanish Golden Age. Transmisión, edición y público en el Siglo de Oro" (abril, 1992), celebrado conjuntamente por Dartmouth College y la Universidad Autónoma de Madrid; se entregó para su publicación en *Edad de Oro*, 11 (1992).

[2] Que solía hacer el propio autor. *Cf. Quijote* (I, 51; 593): a Leandra "encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados".

[3] Decía Alberto Blecua que, en términos generales, las copias manuscritas "están hechas no tanto para conservar un texto como para gozar de él, usarlo, leerlo" (1983, 207).

[4] Lo confirma plenamente el *Diario de un estudiante de Salamanca*, o sea, el del italiano Girolamo de Sommaia. Éste, al decir de Jaime Moll (1985, 75), copiaba o hacía copiar por copistas a sueldo toda clase de textos. "Vemos cómo pasan por sus manos y en parte son copiadas poesías de Hurtado de Mendoza, fray Luis de León y el coetáneo Luis de Góngora"; "hojas con poesías, cuadernos sueltos o formando libro, prestados por libreros o por amigos, son intercambiados para ser leídos, y copiado lo que pueda interesar".

[5] En cambio, se perdieron, comprensiblemente, las colecciones manuscritas que sirvieron de base a los cancioneros impresos. Según RodríguezMoñino, años antes de empezar a publicar cancioneros, Timoneda "iba acumulando producción manuscrita, acaso circulante de mano en mano entre amigos y clientes" (1968, 83), y "Las fuentes de López de Úbeda debieron de ser sobre todo cartapacios manuscritos de los corrientes entre escolares y aficionados" (1968, 104).

[6] *Cf.* Díez Borque, refiriéndose a la transmisión manuscrita en la Edad Media (1985, 47): el autor "quizá no fue hostil al modo de actuar de los copistas".

[7] *Cf.* lo que dice Alberto Blecua (1983, 211): "La refundición es fenómeno igualmente frecuente en una sociedad habituada a las glosas, a los contrafacta, a la traducción-imitación, y que todavía siente la obra literaria como un bien común que puede modificarse al cambiar las circunstancias de tiempo y lugar […]. La refundición debió considerarse entre los medios literarios como ejercicio poético lícito".

[8]Y no únicamente textos poéticos. En el proceso inquisitorial a Román Ramírez (véase caps. II, pp. 58 y s. y IV, pp. 103 y 108) un testigo dice que aquél "lee ['recita'] de memoria los libros que á leýdo o *escuchado"* y que "los libros que lee dize averlos leýdo *o oýdo leer* en tiempos de mochacho"; "iba tomando en la memoria lo que le oía leer" (Harvey, 1975, 94-95).

[9] Se supone también que Sancho "tomará de memoria" la carta a Dulcinea que le lee don Quijote (I, 25; 314). Obviamente, tanto los analfabetas como los ciegos se aprendían de memoria, a través del oído sólo, los poemas que cantaban y recitaban.

[10] El mismo Fernando ha citado un verso de Herrera cometiendo una pequeña inexactitud: *que el mal no espanta al que le tiene en uso*, en vez de *que el mal no espanta a quien lo tiene en uso;* "parece cita de memoria" acota Morby con toda razón (III, 4; 244, n. 102).

[11] *Cf.* la crítica de Díez Borque a "los esfuerzos por desprestigiar lo vivo, fluyente, heterogéneo, contradictorio de la cultura oral" (1985, 23).

[12] Blecua, 1983, 207: "La memoria en la mayoría de estos casos es potencia nociva, bien porque el copista sepa de antemano el texto que copia, bien porque conoce una lengua poética con escasas variables y puede introducir cambios inconscientes en el texto". *Cf.* Rodríguez-Moñino, 1968, 26-27: lamemoria causa problemas, pues "cuando se han olvidado versos –y aun estrofas–, el amanuense los

completa sin escrúpulos, creando así variantes de importancia que muchas veces atribuiremos a los autores".

[13]Recuérdense, por ejemplo, los citados en el capítulo IV, a propósito de *decir* 'recitar': "le rogó que si otro soneto o otros versos sabía, los dijese" *(Quijote* I, 34; 422); "De los versos me acuerdo yo, y podría dezírtelos. –Dímelos, Julio" (I, 5; 103); "–Pues escucha estos [versos]. […]. –Di, si te acuerdas dellos" (Lope, *Dorotea*, I, 5; 103, y III, 1; 200).

[14] Véase ahora el artículo de Carmen Valcárcel, 1988.

[15] Se trata del cancionero *Tonos castellanos*, que actualmente se conserva en la Biblioteca de Bartolomé March.

[16]No sólo en español, sino también en italiano. Don Quijote dice: "sé algún tanto de el toscano, y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto" *(Quijote*, II, 62; 518).

[17] Piensa María Cruz García de Enterría que, en general, "la escasa fijación de los romances viejos en manuscritos" sería prueba del "papel que la memoria jugó en la transmisión del romancero, mucho más importante y crucial que para cualquier otro tipo de obra poética" (1988, 90).

[18] De los romances y otros poemas de Lope afirmaba José F. Montesinos que "las versiones conservadas ofrecen típicas variantes de transmisión oral" (2: ix). Rita Goldberg subraya el principal interés del ms. 996 de la Biblioteca Real, centrado en el romancero nuevo: con sus muchas variantes "parece ejemplificar la evolución que muchas veces ocurre cuando se transmite un romance de manera oral, como era el caso de gran parte de las composiciones de esta época". Véase también Rivers, 1988, 18-20.

[19] La diferencia con respecto a la Edad Media consiste en que a los manuscritos poéticos –sin duda mucho más abundantes ahora– se vinieron a añadir, como apoyo a la oralización, los pliegos sueltos, cancionerillos y cancioneros impresos. Baste un ejemplo: Sancho Panza *(Quijote*, II, 34; 306) se acuerda de "haber oído cantar un romance antiguo que dice: 'De los osos seas comido, / como Favila el nombrado'"; y resulta que éste es un perqué típico de pliego suelto, impreso en uno del siglo XVI (véase la nota de Murillo).

VII. EL LECTOR SILENCIOSO

¿DESDE CUÁNDO?

MEZCLANDO graciosamente, en su ensayo "Categorías de la lectura", los más diversos momentos de la historia, escribió Alfonso Reyes hacia 1931:

> Mestre Profiat Durán, israelita aragonés del siglo XIV, recomendaba a sus discípulos que leyesen siempre recitando. En cambio Théophile Gautier, visual si los hay, juzga que los libros están hechos para ser vistos y no hablados. Por su parte, Flaubert necesitaba berrear su propia prosa para percatarse de lo que escribía. […] Shelley, con o sin auditorio, leía en voz alta. Plinio divertía a sus huéspedes con sus lecturas, y Tomás Moro introdujo en Chelsea el hábito monástico de leer durante las comidas. Alfredo el Grande se hacía leer por sus secretarios siempre que se lo permitían los negocios. En la generación del Centenario, practicábamos mucho la lectura en grupo (1962 *a*, 157-158).

Evidentemente, la lectura en voz alta recorre la historia. Pero la lectura en silencio, tan reciente como práctica habitual, también ha existido desde hace mucho tiempo. Bernard W. Knox la documentó para la Antigüedad. Un famoso testimonio de san Agustín comprueba su existencia –y su rareza– en el siglo IV d.C.

Según nos cuenta lleno de asombro san Agustín en sus *Confesiones* (VI, iii), san Ambrosio no leía pronunciando: "Cuando leía sus ojos se deslizaban sobre las páginas y su corazón buscaba el sentido, pero su voz y su lengua no se movían".[1] Lo curioso es que esto Ambrosio sólo lo hacía en público, y lo hacía porque, de haber leído en voz alta, "los que por ventura lo escucharan empezarían a proponerle dudas sobre cualquier pasaje oscuro".[2] En privado, dice san Agustín, leía en voz baja: "Más de una vez penetré a su cuarto […], y siempre me sucedió encontrarlo leyendo para sí y en voz baja" (Reyes, 1962*a*, 98). En todo caso, el no leer en alta voz era tan inusual, que había que agotar las posibles explicaciones: "O también puede ser que le moviera a ello el cuidado de su voz, que la tenía propensa a quiebras continuas".

No faltaría a lo largo de la Edad Media alguno que otro lector silencioso –aunque sólo fuera porque le fallaba la voz–, pero hasta

mediados del siglo XIII la "lectura individual sin movimiento de labios debió de ser la excepción, un privilegio de los clérigos cultos" (Pierre Gallais, 1964). Chaytor (1950, 16-17) creyó encontrar algunos casos en la Inglaterra de los siglos XIV y XV. Como vimos anteriormente (cap. I, nota 13), Zumthor ha sostenido (1987, 93) que en el siglo XIV "se escucha, acá y allá, argumentar a favor de una ciencia fundada en la lectura [silenciosa] más que en la audición", pero la práctica de leer sólo con los ojos "no parece haberse conocido antes del siglo XV" (1972, 38).[3]

¿Existe la lectura en silencio?

Pero ¿qué es leer en silencio? ¿Sin mover la lengua ni las cuerdas vocales? ¿Sin mover siquiera los labios? En cualquier caso, la lectura no es nunca totalmente silenciosa. Aunque sólo se lea con los ojos, dice Alfonso Reyes, "la oreja, la laringe, la lengua […] perciben interiormente una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento y ritmo" (1962*a*, 95-96). Existe una "verbalización interna" que convierte a la lectura en una "mental sound movie" y la acompaña incluso con movimientos musculares en la laringe (McLuhan, 1966, 47, 83). En suma, *"leer* un texto significa convertirlo en sonido, hablado o imaginado" (Ong, 1982, 8):[4] "la oralidad no es nunca completamente erradicable: leer un texto lo oraliza" (Ong, 1982, 175). Las huellas de lo oral están en los labios de tantos que, todavía hoy, los mueven al leer y en quienes "se acompañan con un suave silbidito rítmico, al que van imprimiendo cierta modulación imitativa de la lectura en voz alta" (Reyes, 1962, 157). Hasta tal punto hemos disociado en nuestra mente el leer del pronunciar, que estas cosas llegan a asombrarnos casi tanto como a san Agustín las extravagancias de san Ambrosio.

Algunos testimonios españoles

Volvamos al Siglo de Oro español, a ese periodo en el cual, poco a poco, la gente va leyendo más "en silencio". Nuevamente, necesitamos acudir a testimonios indirectos, que, por lo demás, suelen hablar con toda claridad. Tenemos, por ejemplo, del año de 1526, una carta de fray Antonio de Guevara en la que dice lo siguiente:

> porque en la escritura *solamente se ceban los ojos*, mas con la palabra[5] levántase el coraçón. Propriedad es de las divinas letras, que leyéndose [en silencio] se dejen entender y oyéndose se dejen gustar, y de aquí es que muchas personas más se tornan a Dios por los sermones que oyen que no por los libros que leen (1950, I, 60).

Curiosa paradoja: Guevara, que escribía para ser leído en voz alta (cap. II, pp. 73-76), define la lectura como proceso puramente ocular; hemos de suponer que es porque él así leía. Lo que ya no resulta paradójico es que en esta definición, con su "solamente" y su comparación entre las ecuaciones ojos-entendimiento y palabra-corazón-gusto,[6] Guevara muestre una decidida preferencia por la palabra hablada y una melancólica conciencia de que algo se pierde al leer sólo con los ojos. Comparando los sermones hablados con los escritos, ha dicho que "lo que va de la traça a la casa, del modelo al edificio, […], aquello va de oír un sermón en el púlpito a leerle después en escripto" (1950, I, 60). Por eso, cuando le piden que ponga por escrito un sermón, protesta: "porque aquel boato y energía que en aquella hora da Dios a la lengua pocas veces la da después a la pluma" (1950, I, 59).

Decía san Jerónimo en carta a Paulino: "Habit enim nescio quid latentis energiae viva vox et enim aures trasfusa fortius sonat". Evidentemente, Guevara está repitiendo tópicos que venían de muy atrás. La presencia de san Jerónimo es tangible también en pasajes como "Va mucho, y muy mucho, de oír una cosa a leerla y de leerla a oírla, que, como dice el apóstol, 'litera occidit, spiritus autem vivificat'" (1950, I, 126). También asoma por ahí san Bernardo, quien en su carta LXVI había dicho que "Suele ser más accepto el sermón vivo que escrito y más eficaz la lengua que la letra" (Granada, 1770, 462).[7]

Recordando a san Jerónimo, repetía Alejo Vanegas por los mismos años (1531, aiij r°) que la palabra hablada "en tanto escede a la escripta quanto el hombre biuo al cuerpo sin ánima. Que cierto es que mucho más comueue lo que se oye con meneos de recta pronunciación que lo que sin ellos se lee".[8]

Como en otras ocasiones, los antiguos tópicos reaparecen porque corresponden a vivencias todavía reales en el momento en que se expresan.

CERVANTES, LECTOR SILENCIOSO

Es muy probable que entre los que en el siglo XVI y el XVII tenían tratos continuos con los libros fuera frecuente la lectura silenciosa. Será cuestión de estudiarlo.[9] Por ahora es poco lo que puedo aportar en este sentido, y sólo me detendré en el apasionante caso de Cervantes. Observa James Iffland con toda justeza (1989, 27) que en el *Quijote* todas las lecturas de textos "se llevan a cabo en compañía, desde la lectura de la 'Canción desesperada' de Grisóstomo hasta la lectura en voz alta de don Jerónimo a su compañero en la habitación de una venta en la Segunda Parte", salvo las lecturas solitarias del propio don Quijote. Y frente al leer sonoro de tantos personajes, el Caballero de la Triste Figura evidentemente lee en silencio; "respresenta el 'nuevo' lector, característico de la 'galaxia Gutenberg' […], el que lee a solas y en silencio" (Iffland, 1989, 39). Y en silencio leía, seguramente, Miguel de Cervantes.[10]

En las dos partes del *Quijote* el verbo *leer*, cuando aparece sin mayores especificaciones, normalmente se aplica a la lectura en silencio. Cuando Cervantes quiere decir 'leer pronunciando', el verbo va (o ha ido poco antes) acompañado de una fórmula que hace explícita la oralidad de la lectura. Pruebas al canto.

1. Del papel con la Canción desesperada de Grisóstomo dice Ambrosio a Vivaldo (I, 14; 180): "*leelde de modo que seáis oído"*; todos "se le pusieron a la redonda, y él, *leyendo en voz clara*, vio que así decía". Ya dentro de este contexto, le basta al narrador decir luego (184), "el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba", etcétera.
2. Don Quijote toma el "librillo de memoria" de Cardenio y "lo primero que halló en él escrito, como en borrador, aunque de muy buena letra, fue un soneto, que *leyéndole alto*, porque Sancho también lo oyese, vio que decía desta manera" (I, 23; 282). Poco después: "'Lea más vuestra merced –dijo Sancho– […]. *Pues lea vuestra merced alto* […]". Y *leyéndola alto*, "[…] vio que decía desta manera […]"(283). "Y hojeando casi todo el librillo, halló otros versos y cartas, que algunos pudo leer ['descifrar'] y otros no" (284).
3. El cura y luego Cardenio empiezan a leer en silencio *El curioso impertinente: "Leyó* el cura *para sí* tres o cuatro renglones, y dijo: '[…] me viene voluntad de *leella* toda […]'". Mientras "[…]

había tomado Cardenio la novela y comenzado a *leer* en ella; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó *que la leyese de modo que todos la oyesen"* (I: 32; 398–399).[11]

4. Cuando Teresa entrega las cartas, "leyólas el cura *de modo que las oyó Sansón Carrasco*, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro, como admirados de lo que habían leído" (II, 50; 420).

5. "No se le cocía el pan, como suele decirse, a la duquesa hasta leer su carta, y abriéndola y [habiéndola] *leído para sí*, y viendo que *la podía leer en voz alta para que* el duque y los circunstantes *la oyesen, leyó* desta manera" (II, 52; 436).

6. "Las cartas fueron solenizadas […] [y] la que Sancho enviaba a don Quijote, que asimesmo *se leyó públicamente"* (II, 52; 439).

Hay en el *Quijote* contextos que parecen indicar que *leer*, sin más, es 'leer en silencio':

7. Don Fernando, en I, 27 (340), toma el papel que encuentran en el pecho de la desmayada Luscinda, y, sin que nadie llegue a saber lo que contiene, "se le puso a leer a la luz de una de las hachas; y en acabando de leerle, se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla".

8. El cuadrillero, en I, 45 (546), "quiso certificarse si las señas que de don Quijote traía venían bien, y sacando del seno un pergamino, […] y poniéndose a leer de espacio, porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote, y iba cotejando […]".

Si, en el último pasaje citado, el cuadrillero hubiera emitido algún sonido al leer, Cervantes lo habría puesto bien claro, como en I, 3 (93), cuando el ventero,

9. "leyendo en su manual *–como que decía alguna devota oración–* […], en mitad de su *leyenda* alzó la mano y[…], *siempre murmurando entre dientes, como que rezaba"*. O en I, 40, a propósito del moro:

10. "Supe que sabía muy bien arábigo; […] le dije que me leyese aquel papel […]. Abrióle y estuvo un buen espacio mirándole y construyéndole, *murmurando entre los dientes"* (489).

Algo así habría escrito Cervantes a propósito del morisco aljamiado de Toledo, en caso de querer decir que éste *no* leyó en silencio:

> *11*. "poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y *leyendo* un poco en él, se comenzó a reír.–Preguntéle yo que de qué se reía, y respondió […]" (I: 9; 142).

Así, se diría que para Cervantes el verbo *leer*, a secas, significaba leer como él mismo leía, o sea, por lo visto, con los ojos sólo. Quevedo también parece haber leído en silencio, si atendemos a la clara distinción que hace en el *Sueño del infierno* (1973, 129): "¿Qué otra cosa *oís* en los púlpitos y *leéis* en los libros?" ¿Y Lope? No puedo decir por ahora sino que, en sus últimos años, en la *Dorotea*, cuando el verbo va solo siempre significa 'leer en voz alta': "Este papel es de mi letra. Versos son […], quiero leerlos" (1958, 101); "Lee essotro papel, Dorotea, que bien se ve que es de versos" (158), etc., etc. Cuando la lectura no es en voz alta, Lope dice en esa obra *leer para sí:* "Toma y *lee para ti*, y luego nos ayudarás a comentarle" (333).[12]

DOS DEBATES DEL MOMENTO: ¿PALABRA O ESCRITURA?, ¿VOZ O SILENCIO?

Con los diferentes hábitos personales de lectura se relaciona quizá el debate que desde el siglo XVI está enfrentando a la palabra hablada con la escritura y el otro, muy relacionado en la conciencia de la época, que se ramifica en oposiciones como sermón oído/ leído, teatro oído y visto/leído, espectáculo público y colectivo/ experiencia privada y solitaria. Son debates que parecen haberse vivido intensamente sobre todo en los comienzos del siglo XVII; pero que ya se manifiestan de manera interesante en los *Diálogos de la differencia del hablar al escrevir* de Pedro de Navarra, publicados en 1565. Oigamos dialogar a Bastardo y Duque:

> –La escritura es de más fácil intelligencia que la habla, […] porque cuando yo leo tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo y para […] retener mejor en la mente la tal escritura, lo que no á lugar en la plática. […] –¿No es de más efficacia la palabra viva que oigo que la escritura muerta que leo? –Al ignorante, sí, pero al sabio, no; porque mejor se puede concebir y pensar lo

que se lee que lo que se oye (Vian Herrero, 1988, 175).

Aquí llaman la atención varias cosas. *Leer* significa sin duda alguna 'leer en silencio',[13] y esta acción va asociada, como en Guevara, al *entendimiento:* leer sólo con los ojos ayuda a *entender y retener mejor en la mente* el texto, a *concebirlo* y *pensarlo* mejor. El leer en silencio, con estas virtudes, es privilegio del sabio, mientras que el pobre *ignorante*, sólo atento al gusto que recibe por el oído, no entiende ni retiene bien los textos ni es capaz de reflexionar sobre ellos. El manido tópico de *palabra viva/escritura muerta* acaso es ya cosa del pasado.

Otra cosa que llama la atención en Pedro de Navarra –aunque no debiera, porque todavía hoy ocurre– es la confusión de la producción de textos con su recepción: "La escritura es […], porque cuando yo leo […]". Recordemos aquel pasaje en que fray Luis de León (1914, III, 10-11) comenta su propia manera de escribir: aunque ahí mezcla dos usos distintos del verbo *hablar*, se refiere únicamente a la producción textual: "no hablo desatadamente […], como se habla en el vulgo". Lo mismo, Aldrete, quien contrasta el "hablar comúnmente como el vulgo" con el "[hablar] por escrito" (véase el cap. IV, p. 107). Pero en otros contemporáneos la diferencia entre "escribir" y "hablar" se mezcla con la que ellos están viviendo entre la lectura oral y la silenciosa; acabamos de verlo, no sólo en Navarra, sino también en Alejo Vanegas: la palabra hablada es mejor que la escrita porque conmueve más "lo que *se oye* con meneos de recta pronunciación que lo que sin ellos *se lee"*.

Pasando a la cuestión de la lectura oral/ocular, en 1620 el espíritu científico de Juan Pablo Bonet *(supra*, cap. III) plantea tranquilamente, sin valoraciones, la existencia de dos maneras de leer, la "sonora" o "en voz" y la "mental"; así, dice Bonet: hay que conocer el valor fónico de las letras "para usar dél, ora en voz, ora mentalmente leyendo" (1620, 33).[14] Para hombres como Lope de Vega y Mateo Alemán la cosa no parece haber sido tan sencilla. A través de sus contradicciones, los vemos debatirse entre el viejo modo de vivir las obras teatrales o de "leer" un texto y el nuevo, entre lo que significaba el uno y no significaba el otro.[15]

¿TEATRO OÍDO Y VISTO O TEATRO LEÍDO?

A Lope le preocupó mucho el hecho de que los editores se interesaran por publicar sus comedias,[16] trasladándolas de su medio natural e idóneo a otro radicalmente diferente: del espectáculo colectivo en un teatro al libro leído por una persona en soledad y silencio. Lo afirmó expresamente: "no las escriuí con este ánimo ni para que de los oýdos del teatro se trasladaran a […] los aposentos" *(Novena parte*, 1617, prólogo); y ya lo había dicho el editor Gaspar de Porres en los preliminares a la *Cuarta parte:* "su autor nunca las hizo para imprimirlas", "…el poco gusto que tiene de que se impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento".

Una y otra vez hablan Lope y sus contemporáneos de la lectura de obras teatrales en *aposentos y rincones*, con conciencia de un solitario encerramiento. Con conciencia de una pérdida irremediable.[17] Una y otra vez hablan de la voz *viva* y la letra *muerta*, viejo tópico que ahora se revive porque se le vive. Decía Lope de Vega en la segunda jornada de *El guante de doña Blanca:*

> […] que muchas cosas que suenan
> al oído con la gracia
> que muchos las representan,
> descubren después mil faltas
> [si] escritas se consideran;
> que entre leer y escuchar
> hay notable diferencia,
> que aunque son voces entrambas,
> una es viva y otra es muerta
> *(BAE*, XLI, 27*a)*

El pasaje no tiene desperdicio.[18] En efecto, ¡qué diferencia entre oír un poema y leerlo en silencio, entre oír y leer una comedia –o una novela corta, una "acción en prosa", un coloquio o cualquier otro texto! Oírlo era percibirlo con los cinco sentidos, pues se estaba en contacto físico con el que lo leía, recitaba, contaba o cantaba; se palpaba su presencia, su "voz viva", sus ademanes corporales; se sentía la presencia de los demás oyentes; se interactuaba con ellos en el evento común. Leerlo era estar a solas con la "voz muerta" de las letras sobre la página; era leer solo y sólo leer.[19]

Doña Blanca, en el pasaje citado, se refiere a la lectura de unos sonetos, que se rehúsa a leer en silencio; pero con iguales o

parecidos términos se ha referido Lope de Vega a la lectura de obras teatrales. En 1623 escribió:

> La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia, hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes.[20]

Por otra parte, en cierto momento comenzó Lope –quizá a regañadientes– a reconocerle ciertas virtudes a la lectura solitaria de sus comedias. Cuatro años antes del pasaje recién citado, había dicho, por boca del "Teatro", en el prólogo a la *Dozena parte* de sus comedias (1619): "Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo, como suele, pues en tu aposento donde las has de leer nadie consentirás que te haga ruido ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer […]".[21]

Y en 1621 el mismo "Teatro", prologando la *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega* (1621), repetía un tanto cínicamente: "dichoso yo, que no veré la cara que les ponen allá en sus aposentos, como aquí en mis tablas".

Los dramaturgos y sus editores iban enumerando otras ventajas de la impresión de obras teatrales, tan necesitada todavía de justificaciones. Ahora éstas podían "comunicarse" "con los que por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes dexan de oírlas en los públicos teatros";[22] ahora, según uno de los primeros editores de Lope (1604, prólogo), quienes viven lejos pueden "gozar en la lectura lo que les es difícil por otro camino". Ahora la lectura evita ciertos inconvenientes de las representaciones: "pues se han permitido para representar, mejor se permitirán para leer, faltando acción, *que suele causar alguna liuiandad"*.[23]

Ahora también, "dándoselas impressas", es factible "que las gozen con más espacio",[24] argumento este que ya encontramos en Pedro de Navarra –"cuando yo leo tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo"– y con el que nos topamos también en aquel pasaje de la *Adjunta del Parnaso* en que Cervantes escribe sobre sus comedias (1922, 124): "yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que passa apriessa y se dissimula o no se entiende quando las representan".[25] Años después todavía reaparece esta idea en el prólogo de Juan Pérez de Montalbán al *Primer tomo de las comedias*, de 1638 (Porqueras

Mayo, 1968, 156):

> Estas doce, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro; porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes y la suspensión de los [a]fectos suele engañar las orejas más atentas y hacer que pasen por rayos los relámpagos, *porque como se dicen aprisa las coplas (y no tiene lugar la censura para el examen)* quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.[26]

Pese a todos los argumentos a favor del teatro impreso, sigue resonando en algunos de estos textos la conciencia de una pérdida: se ha perdido el contento de los sentidos, la voz viva, "la gracia [con] que muchos las representan".[27] El lector tendrá que esforzarse por (re)construir, dentro de su imaginación, la experiencia que de una obra pudo –o podría– haber tenido en el teatro e infundirles a los personajes –que de actores han pasado a ser meras "figuras" – la vida que ya no tienen en el papel; sólo del lector depende ahora que ese cuerpo vuelva a tener alma. En otro importante pasaje de Lope leemos: "Bien sé que *leyéndolas te acordarás* de las acciones de aquellos *que a este cuerpo sirvieron de alma*, para que te den más gusto *las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento"*.[28]

Ninguno de los textos citados alude expresamente a la lectura silenciosa, y de hecho era factible leer en un rincón en voz alta, como la "mère Plutarque" en *Los miserables* de Victor Hugo *(cf*. cap. I, nota 54). Sin embargo, los contextos apuntan en esa dirección: leyendo a solas no hay ruido, se satisface al entendimiento, etc. Y es que, en efecto, es difícil concebir que una sola persona lea *viva voce* una obra de teatro, a no ser que sea un actor que, sin público enfrente, se complazca en "representar" vocalmente a los varios personajes.

De la voz al silencio, del grupo al individuo, del afuera al adentro

No nos maravillemos de las contradicciones en que, en esta materia, incurrieron Lope de Vega y sus contemporáneos.[29] Se está produciendo en España, como en toda la cultura occidental, un cambio muy profundo. Tras siglo y medio de existencia, la imprenta está, ahora sí, calando hondo en los modos de vivir la literatura –y la vida–. Dice Walter Ong:

> La tipografía fue también un factor fundamental en el desarrollo del sentido de privacía personal que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y más portátiles que los que son comunes en una cultura manuscrita, preparando el terreno psicológicamente para la lectura solitaria en un rincón tranquilo y, andando el tiempo, para la lectura totalmente silenciosa (1982, 130-131).

Es curioso que Ong use precisamente la palabra *rincón*, que junto con *aposento*, se usaba tanto en el XVII español. Lope habló además, en 1618, de leer en *"su casa o recogimiento con su familia"*. Comparando con la cultura medieval, ha escrito José María Díez Borque:

> El juglar, el clérigo, el histrión, el retablo, el sermón, etc., están fuera de casa. La "cultura" no se hace, en general, en el interior, sino que se encuentra en el exterior. La difusión del libro, de la imagen impresa, permitirá, en cambio, convertir la casa en posible espacio individual de cultura, de aislamiento y de comunicación unidireccional[…] (1985, 26-27).

Y oigamos a Erich Schön (1987, 114): "Al renunciar a la lectura en voz alta, el leer pasa del exterior al interior. Y con ello contribuye, por cierto, a conformar ese 'interior', tal como lo concebimos hoy en día".

PARÉNTESIS SOBRE LA PARTICIPACIÓN COMUNITARIA

Todo ello trae consigo, como ya observaron Marshall Mc-Luhan y Elizabeth Eisenstein, un "aflojamiento de los lazos comunales" y la consiguiente "destribalización del hombre moderno" (Iffland, 1989, 27). La lectura en voz alta, como hemos visto, "reúne a la gente en grupos", y la comunidad comparte una misma experiencia con el "lector", recitador o representante, interviniendo activamente en el evento. "Pues lo mejor de la conversación es esto –decía Antonio de Eslava en 1609–, que *el contar o el oír una historia* bien dicha es poner el manjar en la boca" (1942, 16): el contar y el oír van juntos, son una sola experiencia; y, completa Eslava su metáfora alimenticia *(cf*. I, nota 19), "el argüir después sobre ella es mascarla e degerirla".[30]

En su prólogo a la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (París, 1620) Juan de Luna finge haber copiado la historia

> como la vi escrita en unos cartapacios en el archivo de la jacarandina de Toledo,

> que se conformaba con lo que había oído contar cien veces *a mi abuela y tías, al fuego, las noches de invierno* y con lo que me destetó mi ama. Por más señas, que *disputaban muchas veces* ellas y otras vecinas cómo había podido ser que Lázaro hubiese estado tanto tiempo dentro del agua […]. Las unas decían en pro, las otras, en contra (1979, 5-6).

Se ha trasladado a un ambiente de vecindad lo que un siglo antes ocurría en los cultos círculos salmantinos, donde se leía la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y donde, al decir de Rojas, "esta presente obra ha seýdo instrumento de lid o contienda a sus lectores […]. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura" (1991, 200). Entre placer y risas contienden los amigos de Juan de Valdés (cap. II, p. 75) después de leer las cartas que él les va enviando: "teníamos de qué reír y con qué holgar […], teníamos sobre qué hablar y contender […]; muchas vezes veníamos a contender reziamente, quándo sobre unas cosas y quándo sobre otras" (1928, 3-4).

Otras discusiones eran menos armoniosas. Se queja fray Antonio de Guevara en el prólogo a su *Reloj de príncipes:*

> Mas pregunto aora yo qué paziencia basta para sufrirlo o qué corazón para disimularlo que se junten dos o tres o quatro después de comer sobre mesa y tomando un libro entre manos, uno dize que es prolixo, otro dize que habla fuera de propósito, otro dize que tiene mal romance… (Rallo Gruss, 1979, 47).

Y en 1573 Lorenzo Palmireno aconsejará a su "estudioso" cuáles comentarios deberá hacer en invierno, al fuego, después de comer, "si entra conversación de libros en romance"; por ejemplo,

> cómo es prolixo el razonamiento de Celestina en la mesa, llamando Lucrecia a la puerta; quán agudamente dize Calisto "quien quiere comer el ave quita primero las plumas". Cómo tiene más energía y vehemencia Francisco López de Gómara en retratar la hambre que oyó que no Álvar Núñez Cabeça de Vaca que la padeció (1573, 83).

El temido vulgo de los corrales hará luego de las suyas, participando en la representación con toda clase de manifestaciones ruidosas, incluyendo aquellos insultos y silbidos de los que Lope pensó salvarse a través de la imprenta (aunque bien sabía también Lope que a veces el lector en su rincón debe enfrentarse a ofensas aún más abominables).

En esos comienzos del siglo XVII el poeta y el narrador inician un idilio con las letras de molde, pero no –ya lo hemos visto– sin titubeos y dudas. Aún no se había zanjado la discusión en torno a la oposición habla/escritura, en la cual interviene ahora Mateo Alemán, incurriendo, por cierto, en contradicciones tan significativas como las de Lope. Decía Alemán en su *Ortografía* (impresa en México en 1609, pero escrita años antes, en España) que "la diferencia que hazen los vivos a los defuntos, los onbres a las estatuas, esa misma es la que llevan a los escritos las palabras, por ser los criados los escritos i las palabras dueños i señores dellos" (1950, 120).

Pero en otros pasajes del mismo libro exaltaba Alemán las excelencias de la escritura, que eterniza lo que el habla y la memoria no logran conservar:

> i que sin conparación se devía estimar en mucho más lo escrito (por su inmortalidad), que las palabras, pues apenas la lengua cesa cuando todo lo que á hablado […] se lo lleva el viento (1950, 116).

> De manera que suple la letra las faltas de la memoria, conservando entero, sano i vivo lo que le fuera imposible a ella ni pudiera recebir el oído, por ser lo que se haze, trata y dize tanto, tan vario i lejos, que [solamente] las letras, i no algún otro medio, fuera poderoso a hazernos capaces dello (1950, 72).

Equilibrando los pros y los contras, dice Alemán que la "elegancia por escritos" no es más eficaz que la "elocuencia de palabras […] para persuadir, animar o divertir los oyentes", pero "no ai duda por lo menos tener la misma enerjía" (1950, 17). Como prueba de ello:

> Cuando en alguna letura [= 'texto'] de consideración ai escritas cosas alegres, parece que a gritos dizen los ojos lo que se va leyendo con ellos, i centelleando en el rostro, se rasga la boca, para que pueda salir por ella el gusto. I si son tristes, el resuello cerrado y oprimido casi rebienta el coraçón en el cuerpo (1950, 18).

Admirable párrafo este de Mateo Alemán. En la lectura solitaria y silenciosa, el cuerpo del individuo ha venido a suplantar al "cuerpo" social que escuchaba, viviéndolas colectivamente, las lecturas en voz alta. Si los oyentes participaban en ellas expresando sus reacciones, ya con risas, ya –como ante la muerte de Amadís– con

lágrimas, ahora el lector solitario repite esas vivencias, pero reteniéndolas, "oprimiéndolas" dentro de su cuerpo –"cerrado" como el aposento en que se lee–, manifestándolas apenas con gestos silenciosos: ojos que centellean, boca que se rasga en sonrisa, corazón que revienta… Es notable que en este momento histórico la nueva manera de leer reproduzca todavía, en la imaginación de Mateo Alemán, la expresión corporal que había caracterizado desde siempre a la lectura.[31] Pero la reproduce de manera indirecta y disminuida.

ESCUCHAR YA SÓLO CON LOS OJOS

Por eso leer es ahora *oír con los ojos:* se oye, pero ya no se oye. He aquí otra frase del gran Lope: "Aunque sea cosa tan excelente el oír, *puedo yo con sola la vista oír leyendo y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo"*.[32] El siglo XVII, y no sólo en España, es muy dado a esta metáfora sinestésica, en que se cruzan la vista y el oído. Solía aplicársela a la experiencia amorosa, como lo hizo el propio Lope.[33] En relación con la lectura, la metáfora encontró su expresión más espléndida en el soneto de Quevedo (1971, núm. 131):

> Retirado en la paz de estos desiertos,
> con pocos, pero doctos, libros juntos,
> vivo en conversación con los difuntos
> y escucho con mis ojos a los muertos…[34]

Más tarde, del otro lado del Atlántico, sor Juana Inés de la Cruz escribirá a su Amado dueño ausente unas quejas que él ya sólo escuchará con la mirada (1976, I, 313):

> Óyeme con los ojos,
> ya que están tan distantes los oídos,
> y de ausentes enojos,
> en ecos de mi pluma, mis gemidos;
> y ya que a ti no llega mi voz ruda,
> óyeme sordo, pues me quejo muda.

Son paradojas que vienen de muy atrás y atraviesan los siglos.

En Curtius (1955) encontramos varias de ellas: un poema de Nonno (siglo V) llama a la escritura "elocuente silencio" (I, 432), oxímoron que luego reaparecerá en Calderón de la Barca – "retórico silencio"– o en el soneto XXIII de Shakespeare: "O, let my books be then the eloquence / and dumb presagers of my speaking breast" (479). Las letras, en sí, eran mudas, aunque luego la voz humana las hiciera hablar, como ocurría comúnmente en tiempos de Nonno, o de san Isidoro, quien a su vez había dicho que las letras "tienen tal fuerza, que nos hacen oír sin voz el habla de los ausentes" *(Etimologías*, cap. III).

En el siglo XVII español, Cascales escribirá sobre las letras y contra ellas, diciendo (como Goethe, dos siglos después): "¿Qué cosa más contraria a la naturaleza, la cual nos dio la lengua para el uso de hablar, y nosotros la metemos en la vaina del silencio y damos sus oficios a las manos, al papel, a la pluma?" (1961, I, 37).

En un pasaje memorable, como tantos, de su *Carta a sor Filotea*, sor Juana Inés de la Cruz menciona el "sosegado silencio de mis libros"; en otro, el sumo trabajo que ha significado para ella carecer de quien le dé instrucción, "teniendo sólo por maestro un libro mudo" (1976, IV, 446, 450). Con esa o semejante formulación, la idea está en Alejo Vanegas (1545, prólogo: "los libros son como vnos preceptores que, avnque no por palabras vocales, a lo menos por señas hablan con los ausentes"), en Lorenzo Palmireno (1568, 127): "es cierto que los libros son *Muti magistri"*. Por eso "la verdad primero se aprende callando y después se predica hablando", como dice Jiménez Patón (1609, 97 r°). Un edicto de la Inquisición condena por esos años (1612) la doctrina de los herejes,

> que por ningún medio tanto se comunica y dilata como por el de los libros, que siendo maestros mudos, continuamente hablan y enseñan a todas horas y en todos lugares, aun a los que no pudo llegar la fuerza de la palabra (Sierra Corella, 1947, 261).[35]

Más allá de la repetición, a veces trivial, el lugar común puede cifrar una inquietud y una nostalgia. Poco a poco la letra va dejando de ser depósito de la voz. El libro habla cada vez más mudamente a un lector cada vez más sordo. Pero, ya lo sabemos, el proceso tardará aún largo tiempo en consumarse. Y nunca, por fortuna, se consumará tan totalmente que no deje, en medio del silencio, un resquicio a los esplendores de la voz.

1 *Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant*. El pasaje ha sido citado por muchos de los que, a lo largo de los siglos, se han ocupado del tema de la lectura (Schön, 1987, 110-111, 114). Para Borges éste fue "el instante (apenas exagero al llamarlo instante) en que tuvo principio el vasto proceso" que "culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz" (Borges, 1960, 158-159). El artículo de Knox, 1968, nos obliga a desdramatizar un tanto ese episodio, pues demuestra la –esperable– existencia de la lectura silenciosa ya entre los griegos y los romanos. Exagera McLuhan cuando dice que "all reading in the ancient and medieval worlds was reading aloud" (1966, 43). Véase Genette, 1969, 124.

2 Cito la traducción de Alfonso Reyes (1962*a*, 158). Borges (véase nota anterior) reproduce entero el pasaje, en traducción diferente. Véase también Sacchini-Walchner, en Schön, 1987, 100.

3 Por lo visto, el germanista J. Scholz opinó –¿con qué pruebas?– que ya en el siglo XII se estaban generalizando las modernas prácticas de lectura (Zumthor, 1987, 23-24).

4 *Cf.* Ife, 1985, 73-74: "The boundary […] between audible and silent reading is by no means clear-cut and there is considerable evidence that some form of inaudible speech takes place even during what appears to be silent reading"; Ife se detiene largamente en "this aspect of the reading process, known variously as inner, silent or subvocal speech, or 'subvocalisation'", porque apoya su idea de que al leer en silencio el lector escucha su propia voz y gracias a ello puede identificarse poderosamente con el texto. Erich Schön, que también aborda el fenómeno de la 'subvocalización' (1987, 113-114), se ocupa igualmente de un aspecto curioso de la lectura oral: por lo que ésta tiene de esfuerzo físico, se le ha atribuido una función 'dietética' (107); así, según Sacchini-Walchner, "Plutarco recomienda, entre otros ejercicios saludables, el ejercicio de la voz por medio del hablar, leer y recitar" (100) y Plinio decía que, en su finca veraniega, "entre otras ocupaciones, también leo un discurso griego o latino, más por la digestión que por la voz, aunque también ésta sale fortalecida" (100); en 1799 el alemán Johann Adam Bergk, en su libro sobre "El arte de leer libros" *(Die Kunst, Bücher zu lesen)*, dice que la lectura en voz alta equivale a un paseo y debe sustituirlo cuando hace mal tiempo, porque "el esfuerzo que nos cuesta pone en movimiento nuestra sangre, hace que fluyan libremente las savias y ahuyenta enfermedades y disgustos". "Doctors of ancient times used to recommend reading to their patients as a physical exercise on an equal level with walking, running or ball-playing", dice Leclercq (1961, 19).

5 Sobre *palabra* con el sentido de 'palabra hablada', véase cap. III, p. 90.

6 Véase *infra*, nota 26. En otra epístola, de 1518, ha dicho Guevara que con la lectura de la carta escrita por un "verdadero amigo" no sólo se "ceban los ojos" sino que también "recréase el coraçón" (1950, I, 109). *Cf.* "sola una vez cebaréis los ojos en leerlas", referido a las leyes (Guevara, 1936, 76).

7 Todavía en el siglo XVII dirá Jiménez Patón que los "sermones puestos en papel no valen nada ni se pueden leer; y es la causa que con la pluma no se pueden pintar los meneos y gestos con los quales parecieron bien en el púlpito" (1609, 28 r°). Para los sermones como "literatura oral" inserta en "una incesante dialéctica entre oral y escrito", véase Cerdan, 1988. Véase también el estudio de Dámaso Alonso sobre los "predicadores ensonetados" y los paralelismos entre la oratoria sagrada y el teatro (1962). Y *Cf.* cap. II, p. 70.

8 Mucho después reiterará Jiménez Patón (1609, 118 v°): "Y aunque las palabras

de Dios *leýdas* mueuen, tienen vn no sé qué de más eficacia oýdas, según lo de san Gerónimo, porque son vozes viuas que se entran por el oýdo como espada de fuego o de dos filos".

9 Cuidando, como ya advertimos en el capítulo I (pp. 46-47), de no confundir la lectura silenciosa con la privada. Si Lorenzo Palmireno (1568, 241) dice que *"leyendo por mi particular* estudié los Comentarios de Erasmo" o Vives, citado por Palmireno (134), *"Quando priuatim solus legis"*, esto no necesariamente indica que leyeran sin pronunciar.

10 Dice Ife, 1985, 8: "Don Quixote's approach to the novels of chivalry might have been healthier had he not read them holed up in his study beyond the protective company of his fellow men [*Cf.* Iffland, 1989, 27]. The likelihood that he, in common with most of his contemporaries, read the books silently to himself increased the degree of his identification with the text and his abscission from his society". Bien, salvo la frase "in common with most of his contemporaries"…

11 Una vez aclarado que la lectura es en voz alta, basta después que se diga "Sí leyera […]", "quiero leerla" (399) o "Poco más quedaba por leer de la novela […]; el cura, dejando de leer lo que de la novela quedaba" (I, 35; 437). Otros tipos de contextos apuntan también a que la lectura no puede sino ser oral, como cuando Sancho puso el pliego "en las [manos] del mayordomo, a quien mandó leyese el sobrescrito" (II, 47; 390). O lo que aclara la situación es un *leamos:* "Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que trae la cena *leamos* otro capítulo […] –¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates? Y el que hubiere leído la primera parte […] no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda. –Con todo eso […], será bien leerla" (II, 59; 486).

12 En Lope también aparece *leer* con el otro sentido; por ejemplo, como veremos enseguida, en el pasaje de *El guante de doña Blanca* (comedia más o menos contemporánea de la *Dorotea):* "que entre leer y escuchar / hay notable diferencia".

13 Aunque en otro pasaje del libro de Pedro de Navarra se menciona la lectura oral: "la escritura se vee, escrita, y *se oye si es leýda"* (1965, 11-12; en Peale, 1979, 32). Nos topamos nuevamente con las continuas –y tan reveladoras– fluctuaciones y paradojas que caracterizan a todo este periodo. Nótese cómo aquí el verbo *leer* ("es leída") significa 'leer en voz alta', lo cual obliga a Navarra a usar el verbo *escribir* para 'leer en silencio', en el pleonástico "la escritura se vee, escrita".

14 *Cf.* "Porque leer no es otra cosa que manifestar el que lee que va conociendo por aquellas señales, como si fueran retratos, los originales de que informan, y yéndolos reconociendo y nombrando continuamente, *sonorosa o mental*, va componiendo las palabras" (Bonet, 1620, 32); para leer basta con ir nombrando las letras "apriesa, mental o sonorosamente" (54), etc. De todos los ortógrafos que he leído, Juan Pablo Bonet es el único que, aparte de la lectura en voz alta, menciona la lectura en silencio.

15 Justamente por los años en que esto ocurre en España, aparece en Ale-mania un libro que se ocupa expresamente del problema de si debe leerse en voz alta o en silencio: el ya mencionado del jesuita Francesco Sacchini (1614). Véase s*upra*, cap. II, nota 26.

16 Para comentarios de Lope y sus editores sobre esta cuestión, véase, entre otros, Dixon, 1988, 38-40, y Paterson, 1988.

17 Años después de haber escrito lo anterior, leo en Schön (1987, 104): "Una serie de expresiones de Goethe muestra también que la actitud ante la lectura en voz alta (de todos los textos) estaba marcada por la conciencia de una costumbre que estaba

en proceso de desaparición, por *la conciencia de una pérdida* relacionada con el avance del proceso civilizador". Y viene el pasaje de *Poesía y verdad* que he citado en el cap. I, n. 50: "Escribir es un mal uso del lenguaje; leer en silencio para uno mismo, un triste sustituto del lenguaje hablado" (Schön, 1987, 105). Véase aquí I, nota 50, otra cita de Goethe. Un subtítulo de Schön reza "Las funciones *perdidas* de la lectura en voz alta" (1987, 107), y *Cf.* el título mismo del libro.

18 Bien decía Guillermo Guitarte que Lope de Vega era "un artista de la palabra hablada, es decir, de la voz […], un hombre esencialmente anterior a la época moderna de la alfabetización en masa […], del imperio de la cultura libresca y del predominio de la palabra escrita (visual) sobre la oída. Continúa en esto, como en tantas otras cosas, el mundo de la Edad Media. La palabra para Lope es un hecho sonoro, no un conjunto de letras; la encarnación de un alma, no un texto" (1977, 189).

19 Sorprende que un estudioso como B. W. Ife pueda sostener que en la Antigüedad y la Edad Media "los libros por lo común se leían en voz alta *simplemente porque* este método ponía una obra al alcance de un gran número de gente en una época en que no cada quien podía tener su propio ejemplar" (1985, 9). ¿Motivo "simplemente" práctico, pues?

20 Dedicatoria a *La campaña de Aragón* en la *Decimooctava parte* (1623), en Case, 1975, 189-190.

21 A propósito de este pasaje dice Paterson (1988, 131): "Lope aconseja al lector que participe activamente en la confección de un teatro interior, que en ciertos aspectos será superior al de carne y hueso, ya que elimina los accidentes de la representación, el mal comportamiento del público y los defectos de los actores". Véase también Dixon, 1986, 38-40. *Cf.* el prólogo "Al teatro" de la *Dorotea* (1958, 46): "el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar […]".

22 *Cf.* Madariaga, 1565, 35 v°: "las cartas hablan de lexos y las palabras no, sino de cerca"; Navarra, 1565, 11-12: "la palabra no se comprehende sino de cerca, pero la escritura se haze sentir en cabo del mundo" (Peale, 1979, 32). Es un tópico muy repetido.

23 Espinel, aprobación a *Flor de las comedias, Quinta parte*, 1616.

24 Prólogo a la *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega* (1621).

25 Aunque para Cervantes (como para el Lope del *Guante de doña Blanca)*, la lentitud de la lectura también le puede resultar desventajosa al autor: "Muchas veces acontece que los que tenían méritamente granjeada y alcanzada gran fama por sus escritos, en dándolos a la estampa la perdieron del todo, o la menoscabaron en algo.– La causa deso es –dijo Sansón– que como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas […]" *(Quijote*, II, 3; 65).

26 Nótese al antiguo tópico, que ya encontramos en Alfonso X (cap. I, pp. 21-22): el leer (en silencio) es para el entendimiento; el oír, para los sentidos, o para el corazón. El libro de Schön (1987) contiene abundantes referencias a ello. Así, Walchner, traduciendo a Sacchini (véase aquí, nota 15), decía que "leer poesía en voz alta estimula el alma del lector" y "le da calor al corazón", mientras que leyendo en silencio, como ya decía san Isidoro, se facilita el entender" (Schön, 1987, 99-100). Esta idea se usó como argumento a favor de la lectura en silencio ya en la Antigüedad (Balogh, 1926-1927, 108); la hemos encontrado en el demonólogo del siglo XIII Ricalmo de Schönthal (cap. I, pp. 21-22); a fines del siglo XVIII declaraba Bergk que "el escuchar los sonidos estorba la visión del conjunto" (Schön, 1987,

109). Por otra parte, existe la idea opuesta –sólo leyendo en voz alta se entiende bien–: la encontramos todavía en Victor Hugo (véase cap. I, nota 54). También la de que, como muestra Balogh, sólo la lectura en voz alta –de los Salmos, por ejemplo– era capaz de producir estados de éxtasis.

27 "No podemos embiaros la gracia con que lo predicamos" había dicho Guevara para convencer de la imposibilidad de reproducir por escrito un sermón (1950, I, 59). *Cf.* lo que escribe Cascales en 1617, glosando a Quintiliano *(De institutione oratoria*, libro XI, cap. III): "No quiero sepultar en silencio la viva y natural acción de los representantes, que con ella levantan las cosas caídas, […] dan vida a las muertas. […] Y así digo que no hay razón tan fuerte que no pierda sus fuerzas si no es ayudada con la animosa acción del que dice, y los afectos del ánimo es fuerza que relinguen y desmayen si no los sopla el viento de la voz, si no los favorece el semblante del rostro, si no los anima el movimiento de las partes del cuerpo" (1975, 62-63). También fray Luis de Granada citó, casi a la letra, ese pasaje de Quintiliano en su *Rhetorica eclesiastica*.

28 Está en el ya citado prólogo a la *Dozena parte* (1619). *Cf.* López de Armesto y Castro, 1674, prólogo: "Te suplico que los leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulzura de la música con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos" (Bergman, 1970, 23 n.). En 1677 decía Calderón de la Barca, en el prólogo al único tomo de autos que él publicó: "el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas" (Parker, 1968, 17).

29 Como Vicente Espinel en una aprobación de 1617: "Si ay permissión y es lícito representarse con los adornos, palabras y talle de vna muger hermosa y de vn galán bien puesto y mejor hablado, ¿por qué no lo será que cada vno en su rincón pueda leellas, donde sólo el pensamiento es juez, sin los mouimientos y *acciones que alegran a los oyentes*, donde es más poderosa la vista que el oýdo?" *(El Fénix… Séptima parte)*.

30 A propósito, precisamente, de los cuentos, Rodrigues Lobo presenta un pequeño cuadro caricaturesco de esas reuniones en que los contertulios compiten unos con otros; no hay que adelantarse al que cuenta ni querer contar uno todos los cuentos que sabe: "sino que deje lugar a los demás y no quiera ganar el de todos ni hacer la conversación consigo solo" (Menéndez Pelayo, II, 1931, civ y s.).

31 Encontramos un mimetismo en cierto modo análogo en la "Dedicatoria al Letor" que el doctor Francisco Toribio Ximénez antepone a la *Parte treynta vna de las meiores comedias qve hasta oy an salido* (Barcelona, Juan Sapera, 1638), por él recogidas: "Dedícolas a v. m. señor letor, qualquier que sea, […] para que quando las leyere, o después de leídas […], las silue como si estuuiere en el corral, en lugar de murmurarlas, si no le contentaren, o las aplauda y alabe si le parecieren ingeniosas y dignas de todo abono". Véase también aquí la nota 21. Mucho más notable es la analogía que con el citado pasaje de Mateo Alemán tiene un pasaje del comentario al *Primero sueño* de sor Juana que hacia 1695-1705 escribió Pedro Álvarez de Lugo (publicado por Sánchez Robayna, 1991); hablando de la percepción sensorial, dice que cuando alguien hace señas las "oye" el sentido de la vista: "gritos son los que el semblante está dando, que los oye la vista. Unos ojos escuchan a otros ojos lo que éstos dicen con señas", etc. (1991, 149).

32 Prólogo dialogístico a la parte XVI de sus comedias (1622;*BAE*, LII, XXV). La frase tiene, claro, sus antecedentes: "e açerca desto el grand filósofo Aristótiles dize que por quanto todo omne de su propya naturaleza desea saber todas las cosas, que por esta rasón quiere e ama e guarda más el omne los ojos que otra ninguna parte de su cuerpo, porque por sola la vista se conosçen e se saben mejor e más aýna todas las cosas que por otro sentido alguno" (Baena, 1851, 5-6). "Mas ¿por qué pensáys que

dize Aristótil que por la vista aprendemos la verdadera sciencia, si no porque teniendo vista nos podemos aprouechar deste sentido en dos maneras: en ver lo que otros escriuieron y en escriuir lo que nosotros sentimos?" (Madariaga, 1565, 10 v°). También es posible "saber" oyendo, ¡pero cuánto menos! El vulgo ignorante, dice un personaje de Suárez de Figueroa (1913, 129), no comprende "que sin leer, *o por lo menos escuchar*, es imposible saber".

33 Guitarte, 1977, estudia detenidamente esta metáfora, sobre todo en Lope, quien la usó varias veces ("Tereo, que escuchaba por los ojos, / áspid de los oídos", en *La Filomena*, II). Cita ejemplos de otros autores españoles y (nota 13) de algunos no españoles, como el de *A Midsummer Night's Dream*, V.1: "I see a voice… and I can hear my Thisbe's face", al cual puede añadirse este otro también de Shakespeare: "To hear with eyes belongs to love's fine wit". Guitarte se detiene en el soneto de *Querer la propia desdicha* de Lope *(AcadN*, XIII, 448*b)* que comienza "Poderosa potencia, entendimiento" y termina "que cuando al ver se rinden mil despojos, / con el divino oír quedan vencidos: / que si el cuerpo *escucha con los ojos*, / el alma quiere *ver por los oídos"*. Esta equivalencia vista = cuerpo, oído = alma reaparece en el pasaje arriba citado del prólogo de Lope a la *Dozena parte* de sus comedias (1619): "[…] te acordarás de las acciones de aquellos *que a este cuerpo siruieron de alma"*, o sea: que a este cuerpo visible de las letras sirvieron de alma con sus voces y gestos ("acciones"); también está en Alejo Vanegas, cuando al comienzo de las "Reglas del accento latino" contenidas en su libro de 1531 dice: "la dición ['palabra'] que no se pronuncia es como cuerpo sin ánima" (sin folio).

34 "One of the most startling paradoxes inherent in writing is its close association with death. This association is suggested in Plato's charge that writing is inhuman, thing-like, and that it destroys memory. It is also abundantly evident in countless references to writing (and/or print) traceable in printed dictionaries of quotations, from 2 Corinthians 3:6, "The letter kills but the spirit gives life" […]. The paradox lies in the fact that the deadness of the text, its removal from the living human lifeworld, its rigid visual fixity, assures its endurance and its potential for being resurrected into limitless living contexts by a potentially infinite number of living readers" (Ong, 1982, 81). En relación con el soneto de Quevedo, véase Rivers, 1983, 96-97.

35 Al comienzo de *El Vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (I, vv. 14-15) dice el conde, refiriéndose a la carta del duque de Avero, que, supuestamente, ha escrito su sentencia de muerte: "la pluma, / que muda dice a voces vuestra mengua". *Cf.* la aprobación de fray Diego Fortuna al *Lavrel de comedias* (1653): "Consta, pues, esta obra […] del empeño a representar *por escrito y mudamente*, supliendo por lo viuo *(sic)* el alma de la voz".

BIBLIOGRAFÍA

AcadN, Lope de Vega, *Obras* (ed. Real Academia Española, Nueva serie), 13 vols., RAE, Madrid, 1916-1930.

Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas, véase Bellini, Kossoff.

Aguirre, José María (ed.), Hernando del Castillo, *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*, Anaya, Salamanca, 1971.

Aldrete, Bernardo, *Del origen y principio de la lengva castellana o romance que oi se usa en España*, Carlo Wulliet, Roma, 1606 [La Viñaza, 1978, núm. 7].

Alemán, Mateo, *Ortografía castellana* [México, 1609] (ed. J. Rojas Garcidueñas, introd. T. Navarro), El Colegio de México, México, 1950 [La Viñaza, 1978, núm. 557].

———, *Guzmán de Alfarache* (ed. Francisco Rico), Planeta, Barcelona, 1983.

Alfonso X, *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807. (Reimpresión, 1972.)

Allen, P. S. y H. M. (eds.), *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, 12 vols., Clarendon Press, Oxford, 1906-1958.

Alonso, Amado, "Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 3 (1949), 1-82.

Alonso, Amado, *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (ed. Rafael Lapesa), 2 vols., Gredos, Madrid, 1955 y 1969.

Alonso, Dámaso, "Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII", *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Gredos, Madrid, 1962, 95-104.

Alvar, Manuel (ed.), *Antigua poesía española lírica y narrativa*, Porrúa, México, 1970.

Asensio, Eugenio, "El *Palmerim de Inglaterra*. Conjeturas y certezas", *Estudios portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1974, 445-453.

———, "Juan Timoneda y su *Obra llamada María"*, en *Libro-*

homenaje a Antonio Pérez Gómez, La fonte que mana y corre, Cieza, 1978, I, 19-31.

Auerbach, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media* (trad. Luis López Molina), Seix Barral, Barcelona, 1969. (Ed. alemana, *Literatursprache und Publikun in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Berna, 1958.)

BAE, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid).

Baena, Juan Alfonso de, *Cancionero* (ed. P. J. Pidal), Rivadeneyra, Madrid, 1851.

Balbuena, Bernardo de, *El Bernardo* (selección e introd. Noé Jitrik), SEP, México, 1988 (Quinto Centenario).

Balogh, Joseph, "'Voces paginorum'. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreiben", *Philologus* (Stolberg), 82 (1926-1927), 84-109, 202-240.

Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice, Turín, 1961.

Bellet, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, A. Colin, París, 1967.

Bellini, Giuseppe (coord.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), 2 vols., Bulzoni, Roma, 1982.

Bello, Andrés, *Obras completas. V. Estudios gramaticales* (pról. Ángel Rosenblat), Ministerio de Educación, Caracas, 1951.

Bennassar, Bartolomé, *Valladolid au siècle d'or. Une ville de Castille et sa campagne au XVIe siècle*, Mouton, París-La Haya, 1967. (Trad. esp. *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Ayuntamiento, Valladolid, 1983.)

Berceo, Gonzalo de, *Estoria de San Millán*, ed. Gerhard Koberstein, Aschendorff, Münster Westfalen, 1964.

Bergman, Hannah E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970 (Clásicos Castalia, 21).

Blanco, Mercedes, "La oralidad en las justas poéticas", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 33-47.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.

Bonet, Juan Pablo, *Reduction de las letras, y arte para enseñar a ablar a los mvdos*, Francisco Abarca de Angulo, Madrid, 1620.

Borges, Jorge Luis, "Del culto de los libros", *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, 157-163.

Botrel, Jean-François, "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne", *Mélanges de la Casa de Velázquez* (París), 9 (1973), 417-482; 10 (1974), 233-271.

——— y S. Salaün (coords.), *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974.

Bubnova, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de "La lozana andaluza"*, UNAM, México, 1987 (Cuadernos del Seminario de Poética, 10).

Bueno, Diego, *Arte nvevo de enseñar a leer, escrivir, y contar principes y señores*, Domingo Guzmán, Zaragoza, 1690.

Busch, Johannes, *Chronicon Windeshemense* (ed. K. Grube), Niemeyer, Halle, 1886.

Busto, Bernabé, *Arte para aprender a leer y escreuir perfectamente en romance y latin* [¿Salamanca, 1553?] [La Viñaza, 1978, núm. 400].

Canavaggio, Jean, "Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos", en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, La fonte que mana y corre, Cieza, 1978, I, 144-165.

Cancionero classense, "Libro Romanzero de Canciones Romanzes y algunas nuebas para passar la siesta a los que para dormir tienen gana", compilado por "Alonço Nabarrette de Pisa en Madrid 1589", Biblioteca Classense (Ravena), ms. Mob. 3.5.I superíndice 2/1.

Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (ed. José Manuel Blecua), CSIC, Madrid, 1945 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, 32).

Cancionero de Pedro de Rojas (ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, María T. Cacho; pról. José Manuel Blecua), Cleveland State University, Cleveland, 1988.

Cancionero de poesías varias. Manuscrito núm. 617 de la Biblioteca Real de Madrid (ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco), El Crotalón, Madrid, 1986.

Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803, Biblioteca del Palacio Real de Madrid (ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco; pról. M. Chevalier), Patrimonio Nacional, Madrid, 1989*a*.

Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ed. Ralph A. DiFranco y José J. Labrador

Herraiz), Cleveland State University, Cleveland, 1989*b*.

Cancionero del bachiller Jhoan López. Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ed. Rosalind Gabin), 2 vols., Porrúa Turanzas, Madrid, 1980-[1984].

Cancionero general de Hernando del Castillo, según la edición de 1511, 2 vols., Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1882.

Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, 1562), (ed. A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto), Castalia, Valencia, 1954 (Floresta. Joyas Poéticas Españolas, 2).

Cancionero sevillano de Nueva York (ed. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco; pról. Begoña López Bueno), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

Canetti, Elias, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fischer, Frankfurt am Main, 1982.

Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ed. Ralph A. Di-Franco, José J. Labrador Herraiz y C. Angel Zorita, pról. J. B. Avalle-Arce), Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, "La oralidad del vejamen de academia", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 49-57.

Carrizo, Juan Alfonso, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1945.

Cascales, Francisco, *Cartas filológicas* [Murcia, 1634] (ed. Justo García Soriano), 3 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1961-1969 (Clásicos Castellanos, 103, 117, 118).

Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* [Murcia, 1617] (ed. B. Brancaforte), Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (Clásicos Castellanos, 207).

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina [Chapel Hill], 1975 (Estudios de Hispanófila, 32).

Castiglione, Baltazar, *El cortesano* (trad. Juan Boscán), Alfonso Durán, Madrid, 1873 (Libros de Antaño).

Cerdan, Francis: "El sermón barroco: un caso de literatura oral", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 59-68.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares* (ed. F. Rodríguez Marín), 2 vols. La Lectura, Madrid, 1917 (Clásicos Castellanos, 27, 36).

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viage del Parnaso* (ed. Rodolfo

Schevill y Adolfo Bonilla), Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
———, *Entremeses* (ed. Eugenio Asensio), Castalia, Madrid, 1971 (Clásicos Castalia, 29).
———, *Novelas ejemplares* (ed. Harry Sieber), 2ª ed., 2 vols., Cátedra, Madrid, 1981.
———, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* [1615], facsímil de la primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1984.
———, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols. (ed. Luis Andrés Murillo), Castalia, Madrid, 1978 (Clásicos Castalia, 77, 78).
Clanchy, M. T., *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, Edward Arnold, Londres/Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979.
Collins, Philip Arthur William, *Reading aloud; a Victorian Metier*, Tennyson Research Centre, Lincoln, 1972.
Company Company, Concepción (coord.), *Amor y cultura en la Edad Media*, UNAM, México, 1991.
Corominas, Joan, y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Gredos, Madrid, 1980-1991.
Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana* [1625] (ed. Emilio Alarcos García), *CSIC*, Madrid, 1954 *(Revista de Filología Española*, anejo *LVI*).
———, *Ortografia kastellana, nueva y perfeta*, Jacinto Tabernier, Salamanca, 1630.
Cotarelo, Emilio (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols., Bailly-Baillière, Madrid, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 17, 18).
Coulton, G. G., *Five Centuries of Religion*, 3 vols., University Press, Cambridge, 1923 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought).
Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens, publicadas en la de 1674* (ed. Martín de Riquer), S. A. Horta, I. E., Barcelona, 1943. (2ª ed., Castalia, Madrid, 1995, ed. de Felipe C. R. Maldonado.)
Croce, Alda, *"La Dorotea" di Lope de Vega*, Laterza, Bari, 1940.
Crosby, James O., *The Text Tradition of the Memorial "Católica, Sacra, Real Magestad"*, University of Kansas Press, Kansas, 1958.
Crosby, Ruth, "Oral Delivery in the Middle Ages", *Speculum*

(Cambridge, Mass., EUA), 11 (1936), 88-110.

Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas* (ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda), 4 vols., 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre), Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

Chaytor, H. J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, 2ª ed., W. Heffer Sons, Cambridge, 1950. (Reimpresión, October House, Nueva York, 1967.)

Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.

———, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.

———, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.

Dávila, Nicolás, *Compendio de la ortografia castellana* [Madrid, 1631] [La Viñaza, 1978, núm. 567].

Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana Andaluza* (ed. Claude Allaigre), Cátedra, Madrid, 1985 (Letras Hispánicas, 212).

Deyermond, Alan, *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, Oxford University Press, Oxford, 1961.

———, "Cuentos orales y estructura formal en el *Libro de las tres razones (Libro de las armas)"*, en *Don Juan Manuel: VII Centenario*, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, 75-87.

———, "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 21-32.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (pról. Carlos Pereyra), CSIC, Madrid, 1942.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (ed. crítica Carmelo Sáenz de Santa María), UNAM, México/Universidad Rafael Landívar de la Nueva Guatemala, Guatemala/CSIC, Madrid, 1982.

Díaz Renfigo, véase Renfigo.

Díez Borque, José María, *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Montesinos, Barcelona, 1985.

DiFranco, Ralph A., véase *Cancionero, Cartapacio, Poesías*.

Dixon, Victor: "La comedia de corral de Lope de Vega como gé-nero visual", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 35-58.

Domínguez Ortiz, A., *Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos, 1517-1660*, Grijalbo, Barcelona, 1974 (Historia de España, 4).

Duggan, J. J. (coord.), *Oral Literature, Seven Essays*, Scottish Academic Press, Edinburgh-Londres, 1975.

Egido, Aurora, "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 69-87.

———, (coord.), *Siglos de oro: barroco. Primer suplemento*, en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3/1, Crítica, Barcelona, 1992.

Eickhoff, Georg, "Ignacio de Loyola entre *armas* y *letras", Ibero-Romania* (Tubinga), 36 (1992), 1-20.

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

England, John, "¿Et non el día del lodo?: The Structure of the Short Story in *El Conde Lucanor"*, en Ian Macpherson (coord.), 1977, 69-86.

Eslava, Antonio de, *Noches de invierno* (pról. Luis Ma. González Palencia), Saeta, Madrid, 1942 (ed. Julia Barella Vigal, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1986).

Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), en Miguel de Cervantes, *Obras completas*. I. *Don Quijote de la Mancha seguido del* Quijote *de Avellaneda* (ed. Martín de Riquer), Planeta, Barcelona, 1962, 1141-1494.

Finnegan, Ruth, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* [2ª ed.], Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992. (1ª ed., Cambridge University Press, 1977.)

Flor de enamorados, véase *Cancionero llamado*.

Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte, Sebastián Cormellas, Barcelona, 1616.

Flor de romances y glosas, canciones y villancicos (Zaragoza, 1578), (ed. Antonio Rodríguez-Moñino), Castalia, Valencia, 1954 (Floresta, Joyas Poéticas Españolas, 3).

Flor de varios romances nuevos y canciones, recopilada por Pedro de Moncayo, Huesca, 1589 (ed. facs. A. RodríguezMoñino), en *Las fuentes del romancero general (Madrid, 1600)*, I, Real Academia Española, Madrid, 1957.

Flor de varios romances nuevos, Primera y segunda parte [Moncayo], Barcelona, 1591 (ed. facs. A. Rodríguez-Moñino), en *Las fuentes del romancero general* (Madrid, 1600), II, Real Academia Española, Madrid, 1957.

Flores, Enrique, "El loro de Lizardi. Lectura en voz alta del *Periquillo Sarniento", Literatura Mexicana* (México), 3 (1992), 7-39.

Fontecha, Carmen, *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*, CSIC, Madrid, 1941.

Frenk, Margit, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)* [1971], 2ª ed., El Colegio de México, México, 1984.

——, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.

——, "La literatura oral", en Egido (coord.), 1992, 49-55.

——, véase González de Eslava, *Cancionero sevillano*.

—— (coord.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. El Colegio de México, México, 1975-1985.

Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Ginebra, 1980.

Gabin, Rosalind, véase *Cancionero del Bachiller*.

Gallais, Pierre, "Recherche sur la mentalité des romanciers du Moyen Age", *Cahiers de Civilisation Médiévale* (Poitiers), 7 (1964), 479-493; 13 (1970), 333-347.

García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.

——, "Romancero: ¿cantado-recitado-leído?", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 89-104.

Genette, Gérard: "Langage poétique, poétique du langage", *Figures II*, Seuille, París, 1969.

Gifford, D. J. y F. W. Hodcroft, *Textos lingüísticos del Medioevo español*, 2ª ed., Dolphin, Oxford, 1966.

Gilman, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas*, University Press, Princeton, 1972. (Trad. esp. *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978.)

Godefroy, Frédéric Eugène, *Dictionnaire de l'ancienne langue française…*, 10 vols., V. Vieweg, París, 1881-1902.

Goldberg, Rita, véase *Poesias barias*.

González, Aurelio, "¿Existen 'versiones' en el romancero nuevo?", en José Amezcua y Evodio Escalante (coords.), *Homenaje a Margit Frenk*, UNAM/UAM-I, México, 1989, 111-120.

González de Eslava, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas* (ed. Margit Frenk), El Colegio de México, México, 1989.

Goody, Jack, *The Interface Between the Written and the Oral* [1987], 3ª reimpresión, University Press, Cambridge, 1991.

Goyri de Menéndez Pidal, María: "Los romances de Gazul", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 7 (1953), 403-416.

Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español* (ed. M. Morreale), CSIC, Madrid, 1968.

Granada, fray Luis de, *Los seis libros de la Rhetorica eclesiastica* (trad. al español Josef Climent y un anónimo), Juan Jolis y Bernardo Pla, Barcelona [*ca.* 1670].

Grey, Ernest, *Guevara, a Forgotten Renaissance Author*, M. Nijhoff, La Haya, 1973.

Guevara, Antonio de, *Marco Aurelio con el Relox de príncipes*, Sevilla, 1543.

——, *Libro primero de las Epístolas familiares* (ed. José María de Cossío), 2 vols., Real Academia Española, Madrid, 1950 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 10 y 12).

——. *Reloj de príncipes y Libro de Marco Aurelio* [1529] (ed. Ángel Rosenblat), Signo, Madrid, 1936.

Guitarte, Guillermo L., "La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana", *Anuario de Letras* (México), 15 (1977), 165-195.

Gybbon-Monypenny, G. B., "The Spanish *Mester de clerecía* and its Intended Public: Concerning the Validity as evidence of passages of direct address to the audience", en *Medieval Studies Presented to Eugène Vinaver*, Manchester University Press, Nueva York, 1965, 231-244.

Hadas, Moses, *Ancilla to Classical Reading*, 2ª ed., Columbia University Press, Nueva York, 1957.

Harvey, L. P., "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain", en J. J. Duggan (coord.), 1975, 84-110.

Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass./Londres, 1963.

——, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven/ Londres, 1986.

Huarte de San Juan, J.: *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. Esteban Torre), PPU, Barcelona, 1988.

Huerta Calvo, Javier, "Formas de la oralidad en el teatro breve", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 105-117.

Ife, B. W., *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Iffland, James, "Don Quijote dentro de la 'Galaxia Gutenberg'. Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica", *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), 23-41.

Jardín de amadores: Primera parte del Jardín de amadores…, compuesto por Francisco Sabad, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1611.

Jauralde Pou, Pablo, "El público y la realidad histórica de la literatura española en los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, 1 (1982), 55-64.

J[iménez] de Báez, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969 (Jornadas, 64).

Jiménez Patón, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, Thomás de Guzmán, Toledo, 1604.

——, *El perfecto predicador*, Madrid, 1609.

——, *Epítome de la ortografía latina y castellana* [Baeza, 1614]… (ed. A. Quilis y J. M.Rozas), CSIC, Madrid, 1965 [La Viñaza, 1978, núm. 559].

Jousse, Marcel, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* [1925], 2ª ed., Fondation Marcel Jousse, París, 1981.

Juan Manuel, don, *Obras* (ed. J. M. Castro y Calvo y M. de Riquer), vol. 1, CSIC, Barcelona, 1955 (Clásicos Hispánicos).

Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542), con un estudio preliminar (ed. S. Montoto), Castalia, Valencia, 1955.

Kenyon, Frederick G., *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Clarendon, Oxford, 1932.

Knox, Bernard W., "Silent Reading in Antiquity", *Greek, Roman and Byzantine Studies* (Durham, North Carolina), 9 (1968), 421-435.

Kossoff, A. David, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brown University, agosto 1983), Istmo, Madrid, 1986.

La Viñaza, conde de, *Biblioteca histórica de la filología castellana* (Madrid, 1893), ed. facs., 3 vols., Atlas, Madrid, 1978.

Labrador Herraiz, José J., véase *Cancionero, Cartapacio, Poesías*.
Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, 8ª ed., Gredos, Madrid, 1980.
Las Casas, Bartolomé de, *Historia de las Indias* (ed. Agustín Millares Carlo, estudio prel. Lewis Hanke), 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1951 (Biblioteca Americana, 15-17).
Lavrel de comedias. Qvarta parte de diferentes avtores, Diego de Balbuena, Madrid, 1653.
Laurenti, J. L., *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Castalia, Madrid, 1971.
Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (trad. J. Pérez Riesco), Gredos, Madrid, 1967.
Lazarillo: La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (ed. Alberto Blecua), Castalia, Madrid, 1972 (Clásicos Castalia, 58).
Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca, 1966.
Leão, Duarte Nunes de, *Orthographia da lingoa portvgvesa*, João de Barreira, Lisboa, 1576 [La Viñaza, 1978, núm. 543].
Leclercq, Jean, *The Love of Learning and the Desire for God: a Study of Monastic Culture* (trad. C. Misrahi), Fordham, Nueva York, University Press, 1961.
Lecoq, Anne-Marie, "Nature et rhétorique: de l'action oratoire à l'eloquence muette", *XVII^e Siècle* (París), 33, núm. 3 (julio-septiembre de 1981: *Rhétorique du geste et de la voix à l'age classique)*, 265-277.
Lemaire, Ria, *Passions et positions. Contribution a une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langes romanes*, Rodopi, Amsterdam, 1987.
León, fray Luis de, *Los nombres de Cristo* (ed. Federico de Onís), 3 vols. La Lectura, Madrid, 1914 (Clásicos Castellanos, 28, 33, 41).
Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
Lião, véase Leão.
Libro del Caballero Zifar (ed. Cristina González), Cátedra, Madrid, 1983.
Lida, Raimundo, *Prosas de Quevedo*, Crítica, Barcelona, 1981.
Liñán y Verdugo, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la*

corte [1620] (pról. Manuel de Sandoval), Real Academia Española, Madrid, 1923 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles).

Lobo, Francisco Rodrigues, *Corte na aldea e noites de inverno*, Lisboa, 1619. (Trad. esp. J. B. de Morales, 1622; Valencia, 1798.)

Lomax, Derek W., "On Rereading the *Lazarillo de Tormes"*, en K.-H.Körner y K. Rühl (coords.), *Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Franke, Berna/Munich, 1973.

López Baralt, Luce, "Un Kama Sutra español: el primer tratado erótico de nuestra lengua", *Vuelta* (México), año XV, núm. 171 (1991), 14-22.

López-Baralt, Mercedes, "La estridencia silente: oralidad, escritura e inconografía en la *Nueva corónica* de Guamán Poma", *La Torre*, nueva época, 3 (1989), 609-649.

López de Armesto y Castro, Gil, *Sainetes y entremeses representados y cantados*, Roque Rico de Miranda, Madrid, 1674.

López de Úbeda, Francisco, *La Pícara Justina* (ed. Puyol y Alonso), 2 vols., Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1912. [López de Velasco, Juan], *Orthographia y pronunciacion castellana*, Burgos, 1582 [La Viñaza, 1978, núm. 545].

López Grigera, Luisa, "Un nuevo códice de los *Proverbios morales* de Sem Tob", *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid), 56 (1976), 221-281.

López Pinciano, *Philosophia antigua poetica* [1596] (ed. A. Carballo Picazo), 3 vols., CSIC, Madrid, 1953 (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 19-21).

Luna, Juan de, *Segunda parte del Lazarillo* (ed. Joseph Laurenti), Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (Clásicos Castellanos, 215).

Llorens Castillo, Vicente, *El romanticismo español*, Fundación Juan March, Madrid, 1979.

Macpherson, Ian, "Don Juan Manuel: the literary process", *Studies in Philology* (Chapel Hill, N. C., EUA), 70 (1973), 1-18.

——, (coord.), *Juan Manuel Studies*, Tamesis, Londres, 1977.

Madariaga, Pedro de, *Libro subtilissimo intitulado Honrra de escriuanos*, Juan de Mey, Valencia, 1565 [La Viñaza, 1978, núm. 538].

Mal Lara, Juan de, *Filosofía vulgar* (ed. Antonio Vilanova), 4 vols., Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958-1959.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona,

1975.
Marco Polo, *Libro de las cosas maravillosas* (trad. Rodrigo Fernández de Santaella, ed. R. Benítez Claros), Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1947.
Marichal, Robert, "Naissance du roman", en M. de Gandillac y E. Jeauneau (coords.), *Entretiens sur la renaissance du 12e siècle*, Mouton, París-La Haya, 1968, 449-482.
Mariscal Hay, Beatriz, "Creación y tradición en la literatura oral de México", en Rafael Olea Franco y James Valender (coords.), *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, El Colegio de México, México, 1992 (Estudios de Lingüística y Literatura, 26, 343-345).
Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973.
Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (ed. J. González Muela), Castalia, Madrid, 1970 (Clásicos Castalia, 24).
Mártir de Anglería, Pedro, *Décadas* (trad. A. Millares Carlo, ed. E. O'Gorman), Porrúa, México, 1964.
Mason, John, *Essay on Elocution and Pronunciation* [1748] (ed. facs.), The Scolar Press, Menston, Inglaterra, 1968.
McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, 2a ed., University of Toronto Press, Toronto, 1966. (1a ed., 1962.)
Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 4 vols., Bailly-Baillière, Madrid, 1925, 1931, 1910, 1915 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1, 7, 14, 21).
Menéndez Pidal, Ramón, *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
——, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
——, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, IEP, Madrid, 1957.
Moll, Jaime, "Transmisión y público de la obra poética", *Edad de Oro* (Madrid), 4 (1985), 71-85.
Moner, Michel: "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 119-127.
——, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
Montesinos, José F., prólogo a Lope de Vega, *Poesías líricas*, 2 vols.,

Espasa-Calpe, Madrid, 1963 (Clásicos Castellanos, 74, 75).

Navarra, Pedro de, *Dialogos de la differencia del hablar al escrevir, materia harto sotil y notable…* [Tolosa, J. Colomerio, 1565] (ed. diplomática D. O. Chambers), Berkeley, 1968.

Nebrija, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana* [Salamanca, 1492] (ed. A. Quilis), Editora Nacional, Madrid, 1981.

——, Antonio de Lebrixa, *Reglas de orthographia en lengua castellana*, Arnao Guillén de Brocar, Alcalá de Henares, 1517 [La Viñaza, 1978, núm. 531].

Nelson, William, "From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader'", *University of Toronto Quarterly* (Toronto), 46 (1976-1977), 110-124.

Noguera, Dolores, "La oralidad en el teatro, ensayo de bibliografía actual", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 209-221.

Norte de la poesia española… Doce comedias… de laureados poetas Valencianos, Felipe Mey, Valencia, 1616.

Ong, Walter J., "Media Transformation: the Talked Books", *College English* (Chicago), 34 (1972), 405-410.

——, "Literacy and orality in our times", *Porfession* 79, MLA, 1979, 1-7.

——, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, Nueva York, 1982. (Trad. esp. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987).

Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su autonomía en las literaturas románicas* (trad. Rafael de la Vega), Gredos, Madrid, 1972.

Palafox y Mendoza, Juan de, *Breve tratado de escrivir bien y de la perfecta ortographia*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1679 [La Dedicatoria, firmada en 1654].

Palmireno, Lorenzo, *El estudioso de la aldea*, Joan Mey, Valencia, 1568.

——, *El estudioso cortesano*, Pedro de Huete, Valencia, 1573.

Parker, Alexander A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the "Autos Sacramentales"*, 2ª reimpresión, Dolphin, Oxford, 1968.

Parte vynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores…, Pero Esquer, Zaragoza, 1632.

Paterson, Alan K. E., "¿Quién esta canción te ha dado…?", *Edad de*

Oro (Madrid), 7 (1988), 129-142.

Peale, C. George, *"Guzmán de Alfarache* como discurso oral", *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979), 25-57.

Peligry, C., "Les difficultés de l'édition castillane au XVII[e] S.", *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), 13 (1977), 257-284.

Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada* (ed. P. Blanchard-Demouge), Bailly-Baillière, Madrid, 1913.

Pineda, fray Juan de, *Los treynta y cinco dialogos familiares de la agricultura christiana…*, 2 vols., Pedro de Adurça y Diego López, Salamanca, 1589.

Poema de Fernán Gonçález (ed. Carroll Marden), The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1904.

Poesias barias y recreacion de buenos ingenios. Manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ed. Rita Goldberg), 2 vols., Porrúa Turanzas, Madrid, 1984.

Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid, 1965 (Anejos de la *Revista de Literatura*, 24).

——, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968. (Anejos de la *Revista de Literatura*, 27).

Portugal, Francisco de, *Arte de galantería*, Iuan de la Costa, 1670.

Quevedo, Francisco de, *Obras satíricas y festivas* (ed. J. M[a] Salaverría), Espasa-Calpe, Madrid, 1937 (Clásicos Castellanos, 56).

——, *Obras completas. I. Poesía original* (ed. José Manuel Blecua), 3[a] ed., Planeta, Barcelona, 1971.

——, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (ed. Felipe C. R. Maldonado), Castalia, Madrid, 1973 (Clásicos Castalia, 50).

——, *El Buscón* (ed. F. Lázaro Carreter), 2[a] ed., Universidad, Salamanca, 1980*a* (Studia Philologica Salmanticensia. Anejos. Textos 2).

——, *L'heure de tous et la fortune raisonnable / La hora de todos y la fortuna con seso* (ed. y trad. Jean Bourg, Pierre Dupont, Pierre Geneste), Aubier, París, 1980*b*.

Quilis, Antonio, véase Nebrija, 1981.

Rallo Gruss, Asunción, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Cupsa, Madrid, 1979.

Real Academia Española, *Gramática de la lengua española* (Nueva edición reformada), Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

Reckert, Stephen, y Helder Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, Assírio Alvim, Lisboa, 1976 (Documenta Poética, 3).

Rengifo, Juan Díaz, *Arte poética española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes…*, Miguel Serrano de Vargas, Salamanca, 1592.

Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, vol. 14, Fondo de Cultura Económica, México, 1962*a*, 17-233.

Reyes, Alfonso, *Tres puntos de exegética literaria*, en *Obras completas*, vol. 14, Fondo de Cultura Económica, México, 1962*b*, 235-308.

Rice, John, *An Introduction to the Art of Reading* [1765] (ed. facs.), The Scolar Press, Menston, Inglaterra, 1969.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

Riesman, David, "The Oral and Written Traditions", en E. Carpenter y M. McLuhan (coords.), *Explorations in Communication*, Beacon Press, Boston, 1966, 109-124.

Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971.

Rivers, Elias L., *Quixotic Scriptures. Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.

——, "La oralidad y el discurso poético", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 15-20.

Robert, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 6 vols., Societé du Nouveau Littré, París, 1960-1965.

Robles, Francisco, *Copia accentuum omnium fere dictionum…*, Miguel de Eguía, Alcalá, 1533 [La Viñaza, 1978, núm. 533].

Robles, Juan de, *Cartilla menor para enseñar a leer en romance, especialmente a personas de entendimiento…*, Andrés de Angulo, Alcalá, s.a. [La Viñaza, 1978, núm. 405].

Rodrigues Lobo, véase Lobo.

Rodríguez, Marie-Christine, y Bartolomé Bennassar: "Signatures et niveau culturel des témoins dans les procès d'inquisition du ressort du tribunal de Tolède (1527-1817) et du ressort du tribunal de Cordoue (1595-1632)", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)* (Tolosa), 31 (1978), 17-46.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1965.

——, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Real Academia Española, Madrid, 1968.

——, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Castalia, Madrid, 1970.

Rojas, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (ed. Peter Russell), Castalia, Madrid, 1992 (Clásicos Castalia, 191).

Romancero general (1600, 1604, 1605) (ed. Ángel González Palencia), 2 vols., CSIC, Madrid, 1947.

Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes* (ed. P. Laumonier), 16 vols., Hachette, París, 1914-1950 (Société des Textes Français Modernes).

Rosenblat, Ángel, "Las ideas ortográficas de Bello", en Bello, 1951, ix-cxxxix.

Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* [Toledo, 1596] (ed. Alberto Blecua), Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (Clásicos Castellanos, 170).

Ruiz, Benito, *Declaracion de las bozes i pronunçiaçiones que ai en nuestra lengua castellana i de las letras que las manifiestan i exerçitan. Con algunas rreglas de ortografia*, Francisco Sánchez, 1587 [La Viñaza, 1978, núm. 412].

Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor* (ed. Jean Ducamin), Édouard Privat, Tolosa, 1901.

Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas* (ed. Agustín Millares Carlo), 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1957-1968.

Salazar, Ambrosio de, *Espexo general de la gramatica en dialogos, para saber la natvral y perfecta pronunciacion de la lengua castellana*, Adrien Morront, Rouen, 1614 [La Viñaza, 1978, núm. 129].

Salazar y Torres, Agustín de, *Cithara de Apolo* (ed. de Vera Tasis), Francisco Sanz, Madrid, 1681.

Salinas, Miguel, *Rhetorica en lengua castellana…*, Joan de Brocar, Alcalá, 1541.

Salvá, Vicente, *Gramática de la lengua castellana*, 7ª ed., Boureau, París, 1846.

Samonà, Carmelo, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Quaderno II, Università, Roma, 1953.

San Román, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre; serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Góngora, Madrid, 1935.

Sánchez Robayna, Andrés, *Para leer "Primero sueño" de sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (Tierra Firme).

Schön, Erich, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1987.

Sebastián, Miguel, *Orthographia y orthologia*, Juan de Larumbe, Zaragoza, 1619 [La Viñaza, 1978, núm. 561].

Segre, Cesare, "Oralità e scrittura nell'epica medioevale", en *Oralità, cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale* (Urbino 21-25 luglio 1980) (ed. Bruno Gentili, Giuseppe Paioni), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1985, 19-29.

Sierra Corella, A., *La censura de libros y papeles y libros en España…*, Madrid, 1947.

Sito Alba, Manuel, "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)", en José María Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España*, t. I, *Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1984, 155-471.

Sommaia, Girolamo de, *Diario de un estudiante de Salamanca* (ed. G. Haley), Salamanca, 1977.

Spitzer, Leo, "The Addresses to the Reader in the *Commedia", Romanische Literaturstudien. 1936-1956*, Niemeyer, Tubinga, 1959, 574-595.

Stock, Brian, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero* (ed. F. Rodríguez Marín), Renacimiento, Madrid, 1913.

Thomas, H.: *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1920. (Reimpresión, Kraus, Nueva York, 1969.)

Timoneda, Juan, *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y el Truhanesco* [1573], (ed. A. Rodríguez-Moñino), Castalia, Valencia, 1951.

——, *El Patrañuelo* [1567] (ed. Rafael Ferreres), Castalia, Madrid, 1971 (Clásicos Castalia, 30).

——, *El sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1569, en Joan Timoneda, Joan Aragonés, *Buen aviso y portacuentos, El sobremesa y alivio de caminantes, cuentos* (ed. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier), Espasa-Calpe, Madrid, 1990 (Clásicos Castellanos, nueva serie, 19).

Torquemada, Antonio de, *Manual de escribientes* [ms. 1552] (ed. Mª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente), Real Academia

Española, Madrid, 1970 (Anejos del *BRAE*, 21).

Torres Naharro, Bartolomé de, *Propalladia and other works* (ed. J. E. Gillet), 4 vols., Bryn Mawr, 1951.

Valcárcel, Carmen, "La realización musical de la poesía renacentista", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 143-159.

——, "Problemas de la edición de los textos musicados en el Siglo de Oro", en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991, 529-553.

Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, II (ed. José F. Montesinos), La Lectura, Madrid, 1929 (Clásicos Castellanos, 96).

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua* [1535-1536] (ed. José F. Montesinos), La Lectura, Madrid, 1928 (Clásicos Castellanos, 86).

——, *Diálogo de doctrina cristiana* [1529], Librería Nacional y Extranjera, Madrid, 1929.

Valéry, Paul, *Oeuvres* (ed. Jean Hytier), 2 vols., Gallimard, París, 1957-1960 (Bibliothèque de la Pléiade).

Vanegas (o Venegas), Alejo, *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el vniuerso…*, Juan de Ayala, Toledo, 1545.

——, *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales…*, Lázaro Salvago Ginoués, Toledo, 1531 [La Viñaza, 1978, núm. 532].

Vega, Lope de, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa […]* (Primera parte), Ángelo Tauano, Zaragoza, 1604.

——, *Doze comedias de Lope de Vega Carpio […]. Qvarta parte*, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1614.

——, *El Fenix de España, Lope de Vega […] Septima parte de sus Comedias*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1617.

Vega, Lope de, *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mesmo […]. Nouena parte*, Alfonso Martín de Balboa, Madrid, 1617.

——, *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1619.

——, *Trezena parte de las comedias de*, Alfonso Martín, Madrid, 1620.

——, *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega*, Viuda de Fernando Correa Montenegro, Madrid, 1621.

——, *Dezimaoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Juan González, Madrid, 1623.
——, *La Dorotea* (ed. Edwin S. Morby), University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1958.
——, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. Francisco Rico), Alianza Editorial, Madrid, 1968.
——, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. Juana de José Prades), CSIC, Madrid, 1971 (Clásicos Hispánicos, Serie 1, 11).
——, *El caballero de Olmedo* (ed. Francisco Rico), 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1981 (Letras Hispánicas, 147).
Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo* (ed. Francisco Rodríguez Marín), 2ª ed., La Lectura, Madrid, 1922 (Clásicos Castellanos, 38).
Vera Tasis y Villarroel, Juan de, "Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar", en Salazar y Torres, 1681.
Vian Herrero, Ana, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), 173-186.
Villagrá, Gaspar de, *Historia de la Nueva México* [Alcalá, 1610] (ed. Luis González Obregón), Museo Nacional, México, 1900.
Villalón, Licenciado, *Gramática castellana* [Amberes, 1558] ed. facs. (pról. Constantino García), CSIC, Madrid, 1971 [La Viñaza, 1978, núms. 116, 535].
Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Université, Tolosa, 1988.
Vives, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana* [1524], Espasa Calpe, Buenos Aires, 1940 (Colección Austral).
——, *Tratado del alma*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942. (Colección Austral).
Wartburg, Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch…*, J. C. B. Mohr, Tubinga, 1950.
Weber de Kurlat, Frida, "Estructura novelesca del *Amadís de Gaula", Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Argentina), 5 (1967), 29-54.
Weiger, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Planeta, Barcelona, 1976.
Wilson, Edward M., "Algunos aspectos de la historia de la literatura española", *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, 17-54.
——, "Quevedo para las masas", *Entre las jarchas y Cernuda*, 273-297.

——, “El texto de la ‘Fábula de Píramo y Tisbe’ de Góngora”, *Entre las jarchas y Cernuda*, 333-342.
Yates, Frances A., *The Art of Memory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966. (Reimpresión, 1981.)
Zavala, Iris, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, Madrid, 1978 (Letras e Ideas. Maior, 12).
Zorita, Ángel, véase *Cancionero, Cartapacio*.
Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972.
——, “Pour une poétique de la voix”, *Poétique* (París), 10 (1979), 514-524.
——, *Introduction a la poésie orale*, Seuil, París, 1983 (Collection Poétique).
——, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Seuil, París, 1987. (Trad. esp. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Cátedra, Madrid, 1989).

ÍNDICE DE NOMBRES

Adriano, Publio Elio, 17
Aguilar, Francisco de, 76
Aguirre, José María, 82n, 181
Agustín, san, 17, 153, 155
Alarcos García, Emilio, 187
Alatorre, Antonio, 188
Alcalá Yáñez, Jerónimo de, 53, 108n
Alcázar, Baltasar del, 144
Aldrete, Bernardo, 107, 164, 181
Alejandro de Halès, 29n
Alemán, Mateo, 35, 50, 81, 88, 89, 109, 111, 164, 175, 176, 177n, 182
Alighieri, Dante, 26n, 111n
Alfonso X, 22, 47, 169n, 181
  Primera crónica general, 26
Alfredo el Grande, 152
Allaigre, Claude, 60n, 188
Allen, P. S. y H. M., 73n, 181
Alonso, Amado, 87, 87n, 89n, 90n, 92, 96n, 181, 182
Alonso, Dámaso, 52n, 81n, 157n, 182
Alvar, Manuel, 25, 182
Álvarez de Lugo, Pedro, 177n
Álvarez Gato, Juan, 82
Ambrosio, san, 17, 91, 153, 155, 158
Amor y Vázquez, José, 194
Anglería, véase Mártir de Anglería
Anónimos: *Abencerraje y la hermosa Jarifa, El*, 66
  Crónica de Jaime I de Aragón, 26
  Disputa del alma y el cuerpo, 27
  La estrella de Sevilla, 109

Flores y Blancaflor, 28
Lazarillo de Tormes, 67, 173
Libro del Caballero Zifar, 28, 196
Palmerim de Inglaterra, 182
Palmerín de Olivia, 61
Poema de Fernán Gonçález, 26, 200
Razón de amor, 25
Vida de Santa María Egipciaca, 25
Arce de Otalora, Juan, 60
Arellano, Ignacio, 205
Ariosto, Ludovico, 148n
Aristóteles, 29n, 100, 100n, 177n
Arriaga, Gerardo, 147
Asensio, Eugenio, 52n, 60, 61n, 78, 182, 186
Auerbach, Erich, 17, 20, 25n, 182
Avalle-Arce, Juan Bautista, 185
Avicena, 29n

Baena, Juan Alfonso de, 114, 182
Bahn, Eugene, 43n
Bahn, Margaret L., 43n
Balbuena, Bernardo de, 182
Balogh, Joseph, 16n, 20, 30, 33n, 169, 182
Barbey d'Aurevilly, 46n
Battaglia, Salvatore, 182
Barella Vigal, Julia, 190
Beda el Venerable, 27
Bellet, Roger, 46, 46n, 183
Bellini, Giuseppe, 48n, 183
Bello, Andrés, 89, 183
Benítez Claros, R., 197
Benito, san, 17
Bennassar, Bartolomé, 57n, 183, 202
Berceo, Gonzalo de, 20, 21n, 25, 86n, 183
Bergk, Johann Adam, 155n, 169n

Bergman, Hannah E., 171n, 183
Bernardino de Siena, san, 104n
Bernardo, san, 157
Blanchard-Demouge, P., 125, 200
Blanco, Mercedes, 51n, 70n, 183
Blecua, Alberto, 121, 122, 122n, 123, 132, 134, 134n, 135, 136, 138, 141, 143, 183, 194, 195, 203
Blecua, José Manuel, 184, 201
Blois, conde de, 23n
Bocángel, Gabriel, 77
Bonet, Juan Pablo, 90, 90n, 93, 164, 164n, 183
Bonilla, Adolfo, 186
Borges, Jorge Luis, 16, 153n, 183
Boscán, Juan, 83, 186
Botrel, Jean-François, 62n, 72, 183
Bourg, Jean, 201
Brancaforte, Benito, 186
Bubnova, Tatiana, 111, 184
Buenaventura, san, 29
Bueno, Diego, 184
Busch, Johannes, 104, 184
Busto, Bernabé, 91, 184

Cabeza de Vaca, Alvar Núñez, 174
Cacho, María Teresa, 184
Calderón de la Barca, Pedro, 84, 112n, 119n, 178
Canavaggio, Jean, 72, 184
Canellada de Zamora, Mª Josefa, 205
Canetti, Elias, 93n, 185
Cañedo, Jesús, 205
Cañete, Manuel, 92n
Carballo Picazo, A., 197
Carlos V, 56, 56n, 77
Carpenter, E., 202
Carrasco Urgoiti, María Soledad, 70n, 185

Carrillo y Sotomayor, Luis, 147
Carrizo, Juan Alfonso, 82n, 185
Cascales, Francisco, 170, 179n, 185, 186
Case, Thomas E., 167n, 186
Castiglione, Baltazar, 123n, 186
Castillo, Hernando del, 181, 185
Castillo Solórzano, Alonso de, 119n
Castro y Calvo, J. M., 170
Catalán, Diego, 38
Cerdan, Francis, 81n, 157, 186
Cernuda, Luis, 208
Cervantes Saavedra, Miguel de, 50, 55n, 68, 70, 79, 80, 158, 161, 168, 168n, 186
Cicerón, Marco Tulio, 55, 123
Clanchy, M. T., 25n, 186
Climent, Josef, 192
Collins, Philip Arthur William, 97n, 187
Company Company, Concepción, 15, 187
Concha, Jaime, 120n
Conti, Nicolás de, 111
Corominas, Joan, 60n, 187
Correas, Gonzalo, 187
Cossío, José María de, 192
Cotarelo, Emilio, 84n, 187
Coulton, G. G., 22n, 187
Covarrubias, Sebastián de, 44, 106n, 112n, 187
Croce, Alda, 187
Crosby, James O., 25n, 187
Crosby, Ruth, 108n, 118n, 187
Cuartero, Pilar, 205
Curtius, Ernst Robert, 179, 188

Chambers, D. O., 199
Chaucer, Geoffrey, 23n
Chaytor, H. J., 15, 17, 22n, 24n, 25n, 26, 27, 28, 31n, 33n, 39,

104n, 117n, 118, 154, 188
Chevalier, Maxime, 49n, 54, 55, 56n, 57n, 59, 60, 62n, 63, 66n, 67n, 79, 80n, 188, 205
Chrétien de Troyes, 28

Dávila, Nicolás, 94, 95n, 188
Delicado, Francisco, 52, 60, 65n, 111, 188
Devoto, Daniel, 185
Deyermond, Alan, 23n, 30n, 38, 64n, 83n, 148, 188
Deza, Lope de, 57n
Díaz del Castillo, Bernal, 74, 74n, 75n, 105, 120, 188
Díez Borque, José María, 17n, 31, 122n, 142n, 145n, 151, 172, 189, 205
DiFranco, Ralph A., 137, 138, 141, 142, 184, 185
Dixon, Victor, 73n, 165n, 167n
Domínguez Ortiz, A., 78, 81n, 189
Ducamin, Jean, 203
Duggan, J. J., 18n, 189, 193
Duns Escoto, J., 29n
Dupont, Pierre, 201
Durán, Mestre Profiat, 152, 186

Egido, Aurora, 20n, 35, 48n, 55, 69n, 88n, 191
Eickhoff, Georg, 23n, 189
Eisenstein, Elizabeth L., 39n, 172, 189
England, John, 189, 213
Erasmo de Rotterdam, 73, 158n
Escrivá, comendador, 82
Eslava, Antonio de, 64, 65n, 105, 109, 111, 172, 190
Espinel, Vicente, 168n, 171n
Esquilache, Príncipe de, 147

Felipe II, 98
Felipe III, 74
Fernández de Avellaneda, Alonso, 182
Fernández de Lizardi, José Joaquín, 43, 43n

Fernández de Santaella, véase Santaella, 120, 190, 197
Fernandes Torneol, Nuno, 105n
Ferreres, Rafael, 205
Figueroa, Francisco de, 92
Finnegan, Ruth, 18n, 34, 34n, 36n, 73n, 190
Flaubert, Gustave, 152
Flores, Enrique, 43n, 190
Fontecha, Carmen, 123n, 191
Fortuna, Diego, 180n
Frenk, Margit, 49n, 83n, 185, 188, 191, 192
Froissart, Jean, 23n
Fuentes, Alonso de, 61
Fumaroli, Marc, 97n, 191

Gabin, Rosalind, J., 124, 125n, 126n, 132n, 137, 185, 191
Galeno, Claudio, 29n
Gallais, Pierre, 118n, 154, 191
Gandillac, M. de, 197
García, Constantino, 89n, 197, 208
García de Enterría, María Cruz, 58n, 82n, 148, 148n, 191
García Soriano, Justo, 185
Garcilaso de la Vega, 67, 68, 123n
Gautier, Théophile, 152
Geneste, Pierre, 201
Genette, Gérard, 11n, 16n, 42, 153, 191
Gifford, Douglas J., 117n, 191
Gillet, Joseph E., 106n, 206
Gilman, Stephen, 31n, 39, 191
Godefroy, Frédéric Eugène, 117n, 191
Goethe, Johann Wolfgang, 42, 42n, 45n, 165n, 179
Goldberg, Rita, 125n, 141, 149n, 191, 200
Góngora, Luis de, 139n; *Polifemo*, 69
González, Aurelio, 124n, 133n, 192
González, Cristina, 196
González de Eslava, Fernán, 191

González Muela, J, 198
González Obregón, Luis, 207
González Palencia, Ángel, 203
González Palencia, Luis Mª, 190
Goody, Jack, 16n, 17n, 18n, 29n, 37n, 49n, 192
Gower, John, 24
Goyri de Menéndez Pidal, María, 124, 192
Gracián, Diego, 73n
Gracián Dantisco, Lucas, 66n, 192
Granada, fray Luis de, 170n, 192
Grey, Ernest, 76n, 192
Grube, K., 184
Guamán Poma de Ayala, 52n, 196
Guevara, Antonio de, 23n, 65n, 74, 75, 76n, 100n, 108n, 109n, 102, 106, 112, 155, 156n, 163, 174
Guitarte, Guillermo L., 90n, 166n, 177n, 178n, 192
Gutenberg, Johann, 13, 104, 158
Gutiérrez de Terán y Torices, 99n
Gybbon-Monypenny, G. B., 26, 192

Hadas, Moses, 16, 32, 193
Hajnal, Istvan, 31n
Haley, G., 205
Hammad, 30n
Hanke, Lewis, 194
Harvey, L. P., 119n, 144n, 193
Havelock, Eric A., 16n, 18n, 32n, 40n, 192
Hegel, Georg Wilhelm-Friedrich, 42n
Herrera, Fernando de, 145n
Hipócrates, 29n
Hodcroft, F. W., 117n, 191
Homero, 100n
Hopkins, Gerard Manley, 45
Horacio, 97, 140
Huarte de San Juan, J., 112, 192

Huerta Calvo, Javier, 193
Hugo, Victor, 45n, 169n, 170
Hurtado de Mendoza, Diego, 139n
Hytier, Jean, 206

Ife, B. W., 16n, 22n, 39n, 40, 41, 46n, 94n, 154n, 158n, 166n, 193
Iffland, James, 158, 159n, 172, 193
Isidoro, san, 77n, 169n, 179
Itelio, 30

Jauralde Pou, Pablo, 136, 193
Jeauneau, E., 197
Jenofonte, 101n
Jerónimo, san, 156, 157, 158n, 159n
Jiménez, Francisco Toribio, 176
Jiménez de Báez, Yvette, 82n, 193
Jiménez Patón, Bartolomé, 76, 93n, 94n, 97, 107n, 108, 113, 157n, 180, 194
Jitrik, Noé, 182
Job, 101n
Jousse, Marcel, 24n, 29n, 33n, 34, 34n, 36n, 45n,
José Prades, Juana de, 207
Juan Evangelista, san, 101n
Juan Manuel, don, 21n, 23, 56, 194; *Conde Lucanor*, 23, 189
Juana Inés de la Cruz, sor, 178, 179

Kenyon, Frederick G., 16n, 194
Knox, Bernard W., 16n, 152, 153n, 194
Koberstein, Gerhard, 183
Körner, K. H., 196
Kossoff, A. David, 86n, 194
Kossoff, Ruth H., 194

La Motte, Antoine Houdart de, 45n
La Viñaza, conde de, 87n, 91, 92, 92n, 194, 196, 198, 203, 204, 208

Labrador Herraiz, José J., 137, 138, 141, 142, 184, 185
Laguna, Andrés, 59
Lapesa, Rafael, 159n, 182, 194
Las Casas, Bartolomé de, 73, 194
Laumonier, P., 203
Laurenti, J. L., 119n, 195, 197
Lausberg, Heinrich, 114, 115, 195
Lázaro Carreter, Fernando, 108n, 195, 201
Leão, Duarte Nunes de, 88, 195
Leclercq, Jean, 24n, 35n, 103n, 155, 195
Lecoq, Anne-Marie, 97n, 195
Lemaire, Ria, 195
León X, 74
León, fray Luis de, 139n, 106, 163, 170n, 195
Leonard, Irving A., 61, 196
Leonardo de Argensola, Bartolomé, 147
Lerner, Isaías, 100n
Lião, véase Leão Lida, Raimundo, 95n, 196
Liñán y Verdugo, Antonio, 72n, 196
Lobo, Francisco Rodrigues, 173n, 196
Lomax, Derek W., 81n, 196
López, Jhoan, 124n, 185
López Baralt, Luce, 69, 196
López-Baralt, Mercedes, 52n, 196
López de Armesto y Castro, Gil, 170n, 196
López de Gómara, Francisco, 174
López de Úbeda, Francisco, 53n, 77, 111, 139n, 196;*La pícara Justina*, 77
López de Velasco, Juan, 87, 86n, 98, 196
López Grigera, Luisa, 30n, 196
López Molina, Luis, 182
López Pinciano, Alonso, 83, 119n, 197
Lord, Albert, 16n
Loyola, Ignacio de, 173

Luna, Juan de, 173, 197
Lutero, Martín, 31n

Llorens Castillo, Vicente, 46, 197

Macedo, Helder, 105
Macpherson, Ian, 23n, 190, 196
Madariaga, Pedro de, 86n, 101n, 108, 168n, 177, 197
Mal Lara, Juan de, 119, 197
Maldonado C. R., Felipe, 187, 201
Manrique, Jorge, 118
Maravall, José Antonio, 84n, 197
Marcial, Cayo Valerio, 111
Marco Polo, 120, 197
Marden, Carroll, 200
Marées, Heinrich Ludwig de, 45
Marichal, Robert, 28, 197
Mario Victorino, 88
Mariscal Hay, Beatriz, 37
Márquez Villanueva, Francisco, 76, 198
Martínez de Toledo, Alfonso, arcipreste de Talavera, 112n, 198
Mártir de Anglería, Pedro, 74, 198
Mason, John, 44n, 46n, 198
McLuhan, Marshall, 16n, 31n, 41, 46, 95n, 153n, 154, 198, 202
Mejía, Pero, 60, 63
Méndez Plancarte, Alfonso, 188
Mendoza, Antonio de, 147
Menéndez Pelayo, Marcelino, 61, 65, 174n, 198
Menéndez Pidal, Ramón, 28, 37, 49n, 198
Metge, Bernat, 64n
Meyer-Minnemann, Klaus, 43n
Milán, Luis, 68
Millares Carlo, Agustín, 194, 198, 203
Moll, Jaime, 136, 198
Moncayo, Pedro de, 124n, 190

Moner, Michel, 28n, 50, 62n, 63n, 107, 111n, 198
Montemayor, Jorge de, 62n, 66
Montesinos, José F., 149n, 198, 206
Montoto, Santiago, 194
Morales, 72
Morales, Ambrosio de, 92
Morales, J. B. de, 196
Morán de la Estrella, Francisco, 138
Morby, Edwin S., 145, 207
Moreto, Agustín, 113
Moro, Tomás, 152
Morreale, Margherita, 192
Murillo, Luis Andrés, 150, 186

Navarra, Pedro de, 162, 163, 163n, 164, 168, 168n, 199
Navarro, Tomás, 181
Nebrija, Antonio de, 87n, 88, 89, 199
Nelson, William, 16n, 23n, 25n, 33n, 41, 41n, 56n, 95n, 96n, 98n, 199
Nicolás de Lira, 29n
Noguera, Dolores, 71n, 198
Nonno, 179

O'Gorman, Edmundo, 198
Olea Franco, Rafael, 197
Olivares, conde-duque de, 76
Ong, Walter J., 15, 19, 30, 31, 32, 34, 42, 146, 154, 155, 171, 198
Ovidio Nason, Publio, 109

Pabst, Walter, 65, 198
Pacheco, Francisco, 144
Palafox y Mendoza, Juan de, 199
Palmireno, Lorenzo, 63, 158n, 174, 180, 200
Parker, Alexander A., 200
Parry, Milman, 16
Pascual, José A., 187

Paterson, Alan K. E., 167n, 200
Paulino, 156
Peale, C. George, 50, 163, 168n, 200
Peligry, C., 200
Pereyra, Carlos, 74n, 189
Pérez de Hita, Ginés, 124n, 125, 129, 130, 131, 133, 200
Pérez de Montalbán, Juan, 169
Petrarca, Francesco, 28, 117
Pez, Bernard, 22n Pidal, P. J., 182
Pineda, fray Juan de, 60, 200
Platón, 100n, 178n
Plinio, 101n, 152, 155n
Plutarco, 155n
Poggio Bracciolini, Gian Francesco, 111
Porqueras Mayo, Alberto, 53, 64, 72n, 77, 80, 83, 108n, 112, 169, 200
Porres, Gaspar de, 165
Portugal, Francisco de, 61n, 200
Prisciano, 88
Proaza, Alonso de, 59, 59n
Puyol y Alonso, Julio, 196

Quevedo, Francisco de, 31n, 51, 52, 52n, 66n, 70, 72n, 76, 113n, 119, 161, 177, 179n, 201
El buscón, 52, 95, 113, 201
Quilis, Antonio, 87n, 88, 89n, 194, 199, 201
Quintiliano, Marco Fabio, 55, 87, 89, 97, 170n

Rallo Gruss, Asunción, 106, 40n, 76n, 201
Ramírez, Román, 56, 58, 61, 103, 108, 144n
Reckert, Stephen, 105n, 201
Rengifo, Juan Díaz, 189, 201
Reyes, Alfonso, 29n, 53n, 61n, 91, 129, 152, 153, 153n, 154, 155, 201
Ribbans, Geoffrey W., 194
Ricalmo, véase Schönthal

Rice, John, 44n, 202
Rico, Francisco, 181, 189, 201, 202, 207
Riesman, David, 39, 202
Riley, Edward C., 81, 202
Riquer, Martín de, 182, 187, 190, 192
Rivers, Elias L., 16n, 68n, 149n, 179n, 202
Robert, Paul, 202
Robles, Francisco, 91, 93, 202
Robles, Juan de, 94, 97
Rodrigues Lobo, véase Lobo
Rodríguez, Marie-Christine, 57n, 202
Rodríguez Marín, Francisco, 82n, 205, 207
Rodríguez-Moñino, Antonio, 58n, 69, 82n, 136, 140, 143, 144, 145n, 150, 185, 186, 190, 202, 203, 205
Rojas, Fernando de, 58, 100, 109, 112n, 113, 115, 173, 203
La celestina, 39, 40, 59, 60, 100, 109, 113, 174, 188
Rojas, Pedro de, 141
Rojas Garcidueñas, José, 181
Ronsard, Pierre de, 96n, 203
Rosenblat, Ángel, 87, 99, 183, 192, 203
Rozas, Juan Manuel, 194
Rueda, Lope de, 68, 79
Rühl, K., 196
Rufo, Juan, 109
Ruiz, Benito, 86, 203
Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, 25, 26, 203
Libro de buen amor, 25, 26, 38, 203
Ruiz de Alarcón, Juan, 57, 203
Russell, Peter, 203

Sabad, Francisco, 193
Sacchini, Francesco, 24n, 45, 70, 70n, 77n, 153n, 155n, 164, 169n
Sáenz de Santa María, Carmelo, 189
Salaün, S., 62n, 72, 183
Salaverría, J. Mª, 200

Salazar, Ambrosio de, 91, 102, 204
Salazar Mardones, Cristóbal de, 144
Salazar y Torres, Agustín de, 69, 204, 207
Salceda, Alberto G., 188
Salinas, Miguel, 52n, 91n, 204
Salomón, rey, 100
Salomon, Noël, 62n
Salvá, Vicente, 95n, 204
Samonà, Carmelo, 115n, 204
San Román, Francisco de B., 55n, 204
Sánchez de Badajoz, Garci, 82
Sánchez Robayna, Andrés, 177, 204
Sandoval, Manuel de, 196
Santa Cruz, Melchor de, 65
Santaella, Rodrigo de, 120, 197
Schevill, Rodolfo, 186
Scherp, Angélica, 199
Schön, Erich, 16n, 17n, 24n, 35n, 36, 41, 42, 42n, 43, 43n, 45, 46, 48n, 56n, 70n, 71, 71n, 77n, 103n, 104n, 153n, 155n, 165n, 169n, 172, 204
Schönthal, Ricalmo de, 21, 22n, 69, 169, 221,
Scholz, M., 41, 118n, 154n
Schwartz Lerner, Lia, 100n
Sebastián, Miguel, 86n, 91, 92, 102, 204
Segre, Cesare, 204
Sem Tob de Carrión, 30n, 197
Séneca, Lucio Anneo, 100
Sesa, duque de, 76
Shakespeare, William, 178n, 179
Shelley, Percy Bysshe, 152
Sieber, Harry, 186
Sierra Corella, A., 180, 204
Silva y Mendoza, Diego, 140
Sito Alba, Manuel, 39n, 205
Sommaia, Girolamo de, 139n, 205

Spitzer, Leo, 26n, 205
Stock, Brian, 18, 19n, 29n, 38n, 52, 64, 68, 83, 144, 205
Suárez de Figueroa, Cristóbal, 55n, 81n, 177n, 205

Terencio, 111
Thomas, Henry, 60, 205
Timoneda, Juan, 21n, 52n, 65, 65n, 66, 67, 67n, 78, 83n, 105, 117, 139n, 205
Tirso de Molina, 12, 108n
Tito Livio, 101n
Tolomeo, 101n
Tomás, santo, 29n
Torquemada, Antonio de, 110, 111, 205
Torre, Esteban, 193
Torres Naharro, Bartolomé de, 106n, 113n, 206
Tulio, véase Cicerón
Turner, Guillermo, 74n

Valcárcel, Carmen, 68, 147n, 205, 207
Valdés, Alfonso de, 53, 118, 206
Valdés, Juan de, 68, 73n, 75, 91, 112, 173, 206
Valender, James, 197
Valéry, Paul, 11, 206
Vanegas, Alejo, 88, 89, 102, 157, 178, 206
Vega, Rafael de la, 199
Vega Carpio, Lope de, 12, 35, 53, 62, 64, 65, 69, 71, 73n, 76, 80, 103, 103n, 105, 112, 113, 123, 124, 131, 144-146, 146n 147, 149n, 161, 162, 162n, 164, 165, 165n, 166n, 167, 167n, 168n, 171, 174, 175, 177, 178n, 181, 198, 206, 207
Vélez de Guevara, Luis, 53n, 73, 81, 105n, 207
Venegas, véase Vanegas
Vera Tasis y Villarroel, Juan de, 68, 204, 207
Verde, Ferrán, 30
Vian Herrero, Ana, 112, 163, 207
Villagrá, Gaspar de, 74, 207
Villalba, Bartolomé de, 59

Villalón, Licenciado, 88, 94n, 98, 106, 208
Villegas Selvago, Alonso de, 59
Virgilio Marón, Publio, 114
Vitse, Marc, 72n, 208
Vives, Luis, 61, 112n, 208

Walchner, Hermann, 71n
Wartburg, W. von, 108n, 208
Weber de Kurlat, Frida, 26n
Weiger, John G., 72n, 208
Wilson, Edward M., 184n, 144, 208

Yates, Frances A., 39n, 208

Zamora Vicente, Alonso, 205
Zapata, Luis, 56n, 76
Zavala, Iris, 57n, 208
Zorita, Ángel, 138, 184, 185, 208
Zumthor, Paul, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 35, 40, 41, 69, 71, 209

"¿Cómo era posible que en el Siglo de Oro español el público del teatro entendiera unas obras tan complejas, tan llenas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de 'conceptos' y, por añadidura, compuestas en verso? El siempre despreciado 'vulgo' que llenaba los corrales de comedias debía captar mucho más de lo que un Lope o un Tirso sospechaban […], pero, ¿cómo, si no sabían leer? Oyéndolas recitar y leer en voz alta, o sea, a través del oído y gracias a una frecuente oralización de los textos escritos."

El "escritocentrismo" en el que vive el lector contemporáneo le dificulta comprender que la invención de la imprenta, hacia 1440, "no acabó de cuajo con la antigua práctica de leer en voz alta [...]. Por mero sentido común, habría que cuestionar la idea de que un hábito tan antiguo y tan arraigado pudiera desaparecer de la noche a la mañana". Para corroborarlo, Frenk nos lleva por las distintas connotaciones y denotaciones que tenían entonces los verbos *leer, decir, hablar, recitar, contar, narrar, referir, oír…* en un mundo de frecuente oralización. La estudiosa extrae de diversas fuentes indicios de las maneras en las que el grueso de la población española se vinculaba con los textos en esa época singular en que la obra capital de Cervantes salía a la luz y cuya divulgación se dio, sin duda, de manera frecuentemente oral; en contraste, nos ofrece un retrato del autor del *Quijote* leyendo en silencio, preferencia que compartía con su célebre personaje.

A ocho años de la aparición de la obra en la Biblioteca de Estudios Cervantinos, en el marco del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*, la presente edición del Fondo se propone acercar el fruto de estas investigaciones a un público mucho más numeroso. La reflexión de la doctora Frenk entabla un diálogo con textos que en épocas recientes se han producido en torno a la oralidad y aporta valiosos elementos a la discusión sobre la historia de la lectura y sus implicaciones; se reviste de un renovado interés en un momento en que la propia cultura de la palabra escrita se desplaza hacia una cultura de la imagen.

Margit Frenk, además de ser miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, ha recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes y el Premio Universidad Nacional, así como el premio San Millán de la Cogolla en su primera edición, entre muchas otras distinciones. El FCE ha publicado, en coedición con la UNAM y El Colegio de México, su monumental *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII), y próximamente aparecerá *Poesía popular hispánica: 44 estudios.*